

বাংলা ছন্দের মূলসূত্র

কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের ও

কলিকাতা আন্তোব কলেজের ইংরাজী সাহিত্যের অধ্যাপক

শ্রীঅমূল্যধন মুখোপাধ্যায়, এম.এ., পি.আর.এস.

প্রণীত

পঞ্চম সংস্করণ

(সংশোধিত ও পৰিবৰ্দ্ধিত)



কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় কর্তৃক প্রকাশিত

১৯৫৭

মূল্য—৪৫০

PRINTED IN INDIA

PRINTED AND PUBLISHED BY SIDENDRANATH KANJILAL,
SUPERINTENDENT, CALCUTTA UNIVERSITY PRESS,
48, HAZRA ROAD, BALLYGUNGE, CALCUTTA.

1931 B T—July, 1957—B.

বিষয়-সূচী

পঞ্চম সংস্করণের ভূমিকা	১০
চতুর্থ সংস্করণের ভূমিকা	১০০
তৃতীয় সংস্করণের ভূমিকা	১১০
দ্বিতীয় সংস্করণের ভূমিকা	১১০
প্রথম সংস্করণের নিবেদন	১১০

প্রথম ভাগ (বস্তু-সংক্ষেপ)

প্রবেশিকা	১
-----------	-----	----	-----	---

দ্বিতীয় ভাগ (মূলসূত্র)

বাংলা ছন্দের মূলসূত্র	২১
চরণ ও স্তবক	৭৪
বাংলা ছন্দে জাতিভেদ (?)	৮৫
✓ ছন্দের রীতি	৯৭
বাংলা ছন্দের লয় ও শ্রেণী	১১২
ছন্দোলিপি	১১৭

তৃতীয় ভাগ (পরিশিষ্ট)

বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব	১২৬
✓ বাংলা মুক্তবন্ধ ছন্দ	১৬৮
বাংলায় ইংরাজী ছন্দ	১৮৮
✓ বাংলায় সংস্কৃত ছন্দ	১৯৫
পর্যায়বিচারের গুরুত্ব	২০১
নয় মাত্রার ছন্দ	২০৩
✓ গানের ছন্দ	২১৮
✓ বাংলা ছন্দের সংক্ষিপ্ত ইতিহাস	২২৫
✓ বাংলা ছন্দে রবীন্দ্রনাথের দান	২৩১
ছন্দে নূতন ধারা	২৩৫

পঞ্চম সংস্করণের ভূমিকা

এই সংস্করণে স্থানে স্থানে বিষয়ের সামান্য পরিবর্তন ছাড়া আর-কোন উল্লেখযোগ্য পরিবর্তন করা হয় নাই।

বাংলা ছন্দ সম্পর্কে সত্ত প্রকাশিত একটি গ্রন্থে বাংলা ছন্দের সুপরিচিত তিনটি রীতির নূতন নাম দেওয়ার চেষ্টা করা হইয়াছে। লেখক এই তিনটি রীতিকে যথাক্রমে ভঙ্গ-প্রাকৃত, শুদ্ধ-প্রাকৃত ও দেশজ এই তিনটি নাম দিয়াছেন। এই নামকরণের মধ্যে কোন ধ্বনিগত লক্ষণ বা কোন মৌলিক ছন্দোত্ত-নির্দেশের প্রয়াস নাই। ভঙ্গ-প্রাকৃত ও শুদ্ধ-প্রাকৃত এই সংজ্ঞা দুইটি সম্পর্কেও যুক্তিশাস্ত্রের দিক্ হইতে আপত্তির কারণ আছে। সুতরাং এইভাবে বাংলা ছন্দেব শ্রেণী-বিভাগের কোন সার্থকতা নাই। অতীত বিষয়ে লেখক মোটামুটি আমার মতেবই অনুসরণ করিয়াছেন। অলমতিবিস্তরেণেতি।

কলিকাতা
বৈশাখ, ১৩৬৪

বিনোদ—
গ্রন্থকার

চতুর্থ সংস্করণের ভূমিকা

* * * * *

এই সংস্করণে ‘বাংলা ছন্দে রবীন্দ্রনাথের দান’ * সম্পর্কে একটি নূতন পরিচ্ছেদ যোগ করা হইয়াছে, এবং ‘বাংলা মুক্তবন্ধ ছন্দ’ সম্পর্কে পরিচ্ছেদটি পরিবর্দ্ধন করা হইয়াছে। উল্লেখযোগ্য আর-কোন পরিবর্তন নাই। * * *

কলিকাতা

মাঘ, ১৩৫৫

বিনীত—

গ্রন্থকার

* ১৩৫৪ সনে ‘আনন্দবাজার পত্রিকা’র বার্ষিক সংখ্যায় প্রকাশিত ‘রবীন্দ্র ছন্দের বৈশিষ্ট্য’-
শীর্ষক সংশ্লিষ্ট একটি প্রবন্ধ এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্রকাব্যানুবোধীরা পাঠ করিতে পারেন।

তৃতীয় সংস্করণের ভূমিকা

বর্তমান সংস্করণে দুই-একটি নূতন সূত্র সন্নিবিষ্ট হইয়াছে এবং কয়েকটি নূতন অধ্যায় যোগ করা হইয়াছে। 'তদ্বারা বাংলা ছন্দের তথ্য আরও বিশদরূপে ব্যাখ্যা করার প্রয়াস করা হইয়াছে।

চরণের 'লয়' ও অক্ষরের 'গতি' সম্বন্ধে কিছু নূতন তত্ত্ব এই সংস্করণে স্থান পাইয়াছে।

এই সংস্করণে সমগ্র গ্রন্থটি তিন ভাগে বিভক্ত হইয়াছে। প্রথম ভাগ 'প্রবেশিকা'র বাণী ছন্দের মূল তথ্যগুলি সহজ ও সংক্ষিপ্ত আকারে দৃষ্টান্ত-সহযোগে লিপিবদ্ধ করা হইয়াছে। ইহাতে প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে ছন্দঃশাস্ত্রে প্রবেশের সুবিধা হইবে বলিয়া আশা করা যায়। দ্বিতীয় ভাগে বাণী ছন্দের মূল সূত্রগুলি উপযুক্ত টীকা উদাহরণ-সহকারে ব্যাখ্যাত হইয়াছে। তৃতীয় ভাগে অনেকগুলি সম্পৃক্ত বিষয় ও তত্ত্বের আলোচন করা হইয়াছে।

এই গ্রন্থে ব্যনস্ত্র প্যারিভাসিক শব্দগুলি সুপ্রসিদ্ধ ভাষাতত্ত্ববিদ অধ্যাপক প্রফেসর কুমার চট্টোপাধ্যায় মহাশয়ের পরামর্শ ও নির্দেশ অনুসারে গ্রহণ করা হইয়াছে। আশা করা যায় যে, এই শব্দগুলি সর্বসাধারণের গ্রহণ করিবেন।

* * * * *

কলিকাতা

বৈশাখ, ১৩৫৩

বিনীত—

গ্রন্থকার

দ্বিতীয় সংস্করণের ভূমিকা

বর্তমান সংস্করণে অনেকগুলি নূতন অধ্যায়ের যোজনা করা হইয়াছে, এবং স্থলে স্থলে কিছু কিছু পরিবর্তন ও পরিবর্দ্ধন করা হইয়াছে। ইহাতে আমার বক্তব্যের মর্মগ্রহণ করার পক্ষে সুবিধা হইবে বলিয়া মনে হয়।

প্রথম সংস্করণ প্রকাশিত হওয়ার পর বাংলা ছন্দ এবং আমার মতবাদ লইয়া অনেক আলোচনা ও তর্ক-বিতর্ক হইয়া গিয়াছে। যাহা হউক, সেই আলোচনার ফলে আমার মূল সিদ্ধান্তগুলির যৌক্তিকতা প্রতিপন্ন হইয়াছে বলিয়াই বিশ্বাস। অনেক পাঠ্যপুস্তকেই আমার মতবাদ ও হত্রাদি গ্রহণ করা হইয়াছে। যে সমস্ত সমালোচক আমার গ্রন্থের দোষত্রুটির দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছেন তাঁহাদের নিকট আমি কৃতজ্ঞ, তাঁহাদের সমালোচনার সহায়তা পাইয়া আমি অনেক স্থলে সংশোধনের নির্দেশ পাইয়াছি।

বাধ্য হইয়া অনেকগুলি পারিভাষিক শব্দ প্রয়োগ করিতে হইয়াছে। ছন্দ ও যতি, হ্রস্ব ও লঘু, দীর্ঘ ও গুরু—এই কয়টি শব্দ আমি প্রচলিত অর্থে গ্রহণ করি নাই, একটু বিশিষ্ট ও হৃদয়তর অর্থে তাহাদের প্রয়োগ করিয়াছি।

এই গ্রন্থের অধ্যায়গুলি ভিন্ন ভিন্ন সময়ে নানা সাময়িক পত্রিকার জন্ত প্রবন্ধাকারে রচিত হওয়ায় স্থানে স্থানে পুনরুক্তি ঘটিয়াছে। আশা করি তজ্জন্ত পাঠকবৃন্দের ঐর্ষ্যচ্যুতি ঘটবে না।

যাঁহারা বাংলা ছন্দ-সম্বন্ধে বিশেষ কোতূহল পোষণ করেন, তাঁহারা এই গ্রন্থের সহিত মংগ্রেণীত *Studies in Rabindranath's Prosody* (Journal of the Deptt. of Letters, Cal. Univ., Vol. XXXI) এবং *Studies in the Rhythm of Bengali Prose and Prose-verse* (Journal of the Deptt. of Letters, Cal. Univ., Vol. XXXII) পাঠ করিতে পারেন।

* * * * *

প্রথম সংস্করণের নিবেদন

বাংলা ছন্দ-সম্বন্ধে কোন প্রণালীবদ্ধ, বিজ্ঞানসম্মত, পূর্ণাঙ্গ আলোচনা অতাবধি প্রকাশিত হয় নাই। প্রাচীন ধরণের বাংলা ব্যাকরণের শেষে ছন্দ-সম্বন্ধে একটা প্রকরণ দেখা যায় বটে, কিন্তু তাহাতে কয়েকটি প্রচলিত ছন্দের নাম ও উদাহরণ ছাড়া বেশী কিছু থাকে না। বাংলা ছন্দের প্রকৃতি বা তাহার মূল তথ্য-সম্বন্ধে কোনরূপ পরিচয় তাহাতে পাওয়া যায় না। সম্প্রতি বাংলা সাহিত্য এ বাংলা ভাষা-সম্বন্ধে যাহারা গবেষণা করিয়াছেন, তাহারাও ছন্দ লইয়া তেমন উল্লেখযোগ্য কোন আলোচনা প্রকাশ করেন নাই। সাময়িক পত্রিকায় বাংলা ছন্দ-সম্পর্কে কতকগুলি প্রবন্ধ কয়েক বৎসর ধরিয়া প্রকাশিত হইতেছে বটে, কিন্তু কয়েকটি ছাড়া আর প্রায় সবগুলিই নিত্যন্ত নগণ্য ও ভ্রম-প্রমাদে পরিপূর্ণ, এ বিষয়ে কবি রবীন্দ্রনাথের নানা সময়ে প্রকাশিত প্রবন্ধ-গুলিই সর্বাপেক্ষা মূল্যবান। কিন্তু ছন্দের বিষয়, তিনি প্রণালীবদ্ধভাবে কোন পূর্ণাঙ্গ আলোচনায় অগ্রসর হন নাই। স্বর্গীয় কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের একটি প্রবন্ধে এতৎসম্পর্কে অনেক চিন্তনীয় তথ্যের নির্দেশ আছে, কিন্তু তাহাও ঠিক উপযুক্ত ও সর্বাংশে সূক্ষ্ম আলোচনা নহে। শ্রীযুক্ত প্রবোধচন্দ্র সেন কয়েকটি প্রবন্ধে সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত প্রভৃতি লেখকগণের মতামতসমূহী কয়েকটি বিভিন্ন শ্রেণীতে বাংলা ছন্দের বিভাগ করিয়া তাহাদের লক্ষণ-নির্দেশের চেষ্টা করিয়াছেন। কিন্তু তাহার মত ঐতিহাসিক ও বৈজ্ঞানিক ভঙ্গের দিক দিয়া বিচার করিলে যুক্তিযুক্ত বলিয়া মনে হয় না।

* * * * *

উপযুক্ত নীতিতে বাংলা ছন্দের আলোচনা করিতে গেলে বাংলা কবিতার প্রাচীন ও নবীন সর্বপ্রকার দৃষ্টান্ত ও প্রাগ-বক্ষীয় বিভিন্ন প্রাকৃত ভাষায় কাব্য-ছন্দের রীতি আলোচনা করা আবশ্যিক। কিংবে বাংলা ছন্দের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ হইল, ভারতীয় অথবা ভাষার ছন্দের সহিত বাংলা ছন্দের কি সম্পর্ক, বাংলা ছন্দের ইতিহাসের মধ্যে যোগসূত্র কি—ইত্যাদি তথ্যের আলোচনাও অত্যাৱশ্যক। উজ্জ্বল বাংলার ভাষাতত্ত্ব, বাঙালীর ইতিহাস, বাঙালীর দৈহিক ও মানসিক বিশেষত্ব ইত্যাদির চর্চা আবশ্যিক। ছন্দোবিজ্ঞান,

ভাববিজ্ঞান ও সঙ্গীতের মূল তথ্যগুলি জানা চাই। বাংলা ছাড়া অপর দুই-একটি ভাবাব কাব্য ও ছন্দের প্রকৃতি-সম্বন্ধে বিশেষ পরিচয় থাকা চাই। অবশ্য সঙ্গে সঙ্গে স্বাভাবিক ছন্দোবোধের সূক্ষ্মতাও আবশ্যক। এইভাবে আলোচনা করিলে তবে বাংলা ছন্দের যথার্থ স্বরূপ ধরা পড়িবে এবং বাংলা ছন্দের প্রকৃতি-ও শক্তি-সম্বন্ধে ধারণা স্পষ্ট ও সুনির্দিষ্ট হইবে। নতুবা, বাংলা ছন্দের মূল প্রকৃতি কি, প্রচলিত বিভিন্ন ছন্দেব মধ্যে মূলীভূত ঐক্য কোথায়, তাহাদেব শ্রেণীবিভাগ ও জাতিবিচার কি ভাবে করা যাইতে পারে, বিদেশী ছন্দেব অনুকরণ বাংলায় সম্ভব কি-না—ইত্যাদি প্রশ্নেব যথার্থ সমাধান পাওয়া যাইবে না।

* * * * *

যে কয়েকটি সূত্রে এখানে বাংলা ছন্দের বিশিষ্ট বীতি নির্দিষ্ট হইল, তাহা প্রাচীন তথা অপ্রাচীন সমস্ত বাংলা কবিতাতেই খাটে। এতদ্বাৰা সমগ্র বাংলা কাব্যের ছন্দের একটি ঐক্যসূত্র নির্দিষ্ট হইয়াছে। ঐ সূত্রগুলি বাংলা ভাবাব প্রকৃতি, বাংলা উচ্চারণের পদ্ধতি এবং বাঙালীৰ স্বাভাবিক ছন্দোবোধের উপর প্রতিষ্ঠিত। আমি দেখাইতে চাহিয়াছি যে, ভাবতীৰ সঙ্গীতেব হায় বাংলা প্রকৃতি ভাবায় ছন্দের ভিত্তি Bar ও Beat, এইজন্ত এই সূত্রপরম্পরাকে সংক্ষেপে 'The Beat and Bar Theory বা 'পৰ্ক-পৰ্কীজ-বাদ' বলা যাইতে পারে।

* * * * *

বিজ্ঞানসম্মত, প্রণালীবদ্ধভাবে বাংলা ছন্দের পূর্ণাঙ্গ ব্যাকরণ রচনার বোধহয় এই প্রথম প্রয়াস। আশা করি, সুধীৰুল ইহার ত্রুটিবিচ্যুতি মার্জনা করিবেন। ইতি—

কারমাইকেল কলেজ,

রঙ্গপুর

২০ শ্রাবণ, ১৩৩২

বিনীত—

প্রহরকার

বাংলা ছন্দের মূলসূত্র

প্রথম ভাগ

প্রবেশিকা*

(বস্তু-সংক্ষেপ)

পূর্ণ যতি ও চরণ

- (দৃ ১) রাখাল গরুর পাল | নিষে যায যাঠে |
শিশুগণ দেয় মন | নিজ নিজ পাঠে ॥
- (দৃ ২) ডাকিছে দোষেল, | গাহিছে কোষেল | গোমার কানন | সভাতে ॥ ১ + ১ + ১ + ১
- (দৃ ৩) ওগো কাল মেঘ, | বাতাদের বেগে | যেথো না, যেথো না, | যেথো না ভেসে ; ॥
নয়ন-জড়ানো | মুরতি তোমার, | আরতি তোমার | সকল বেশে ॥

বাংলা ছন্দের দৃষ্টান্ত হিসাবে যে কয় পংক্তি পৃষ্ঠ উদ্ধৃত করা হইল, লক্ষ্য কবিলেই দেখা যাইবে যে গড়েব সহিত তাহাদের পার্থক্য প্রধানতঃ এক বিষয়ে । গড়েব এক একটি পংক্তি যেখানে শেষ হয়, সেইখানেই উচ্চারণের অর্থাৎ জিহ্বাব ক্রিয়াব পূর্ণ বিরতি ঘটে এবং বিরাম-স্থানগুলি একটা নিয়মিত ভাবে অবস্থিত । উপরের দৃষ্টান্ত কয়টিতে যেখানে যেখানে ॥ চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেইখানেই জিহ্বা পূর্ণ বিরাম গ্রহণ করিয়াছে । এই বিরাম-স্থানগুলিও যেন পূর্ব হইতে প্রত্যাশিত ; একটা নিয়মিত কালের ব্যবধানে তাহারা অবস্থিত । গড়েও অবশ্য বিরাম-স্থান আছে, অবিবর্ত শব্দোচ্চারণ গড়েও সম্ভব নয় । কিন্তু গড়ে প্রতি পংক্তির শেষে বিরাম স্থান না-ও থাকিতে পারে, এবং বিরাম-স্থানগুলির অবস্থান কোন অনির্দিষ্ট কালের ব্যবধান অনুসারে নিঃশব্দিত হয় না ।

গড়েব এক একটি পংক্তির এইরূপ বিশিষ্ট লক্ষণ আছে বলিয়া, গড়েব পংক্তিকে একটি বিশিষ্ট নাম—চরণ—দেওয়া হইয়াছে । এই ‘চরণ’ অবলম্বন

* এই অংশে বাংলা ছন্দের স্থল তথ্যগুলি সহজ ও সংক্ষিপ্ত আকারে লিপিবদ্ধ করা হইয়াছে । প্রথম শিক্ষার্থীদের সুবিধার জন্য এই প্রকরণটি সন্নিবিষ্ট হইয়াছে ।

করিয়াই যেন ছন্দঃসরস্বতী বিচরণ করেন। প্রতি চরণের শেষে যেখানে জিহ্বার জিহ্বার পূর্ণ বিবর্তি ঘটে, সেই বিরাম-স্থলগুলিকে বলা হয় পূর্ণ যতি। উদ্ধৃত দৃষ্টান্তগুলির প্রত্যেকটিতেই ১টি করিয়া চরণ আছে। প্রতি চরণের শেষে আছে পূর্ণ যতি। প্রত্যেকটি চরণের নৈখ্য, অর্থাৎ পূর্ণ যতির অবস্থান নিয়মিত। যে-কোন কবিতাব বই খুলিলেই দেখা যায় যে প্রত্যেকটি পংক্তি যেন ছাঁটা ছাঁটা, মাপা মাপা—কারণ নিয়মিত দৈর্ঘ্যের চরণ অবলম্বন করিয়াই পদ্য রচিত হয়।

যতি (অর্দ্ধযতি) ও পর্ব

কিন্তু অনেক সময় দেখা যাইবে যে পদ্যের চরণগুলি পরস্পর সমান নহে। নিজের দৃষ্টান্তগুলি হইতেই তাহা প্রতীত হইবে।

(দৃ ৪) ওগো নদীকূলে | তীর তৃণতলে | কে ব'সে অমল | বসনে |

গামল বসনে ? ।

সুন্দর গগনে | কাহারে সে চাষ ?

ঘাট ছেড়ে টা | কোথা ভেসে যায় ?

নব মালতী | কচি দলগুলি | আনমনে কাটে | দশনে ॥

ওগো নদীকূলে | তীব-ভূষণে | কে ব'সে শ্রামল | বসনে ।

(দৃ ৫) মফরচুড় | মুকুটখানি | কবরী তব | ঘিরে ।

পরাসে দিলু | শিবে ।

জালায়ে বাতি | মাতিল সখী | দল

তোমার দেহে | রতন সাজ | করিল ঝল | মল ॥

এ সকল ক্ষেত্রে দুইটি পূর্ণ যতিব মধ্যে ব্যবধান সমান বা অনির্দিষ্ট নহে। তবু এখানে যে পদ্যছন্দের সমস্ত গুণ-ই বর্তমান তাহা স্বীকার করিতে হইবে। সুতরাং পূর্ণ যতির অবস্থান বা চরণের নৈখ্যবে-ই ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় বলিয়া স্বীকার করা যায় না। তবে সে ভিত্তি কি ?

এ প্রশ্নের সমাধান কবিত্তে হইলে আর একটু সূক্ষ্মভাবে পদ্যের চরণ বিশ্লেষণ করিতে হইবে। চরণের শেষে পূর্ণ বিরাম-স্থল ছাড়া চরণের মধ্যেও জিহ্বার হ্রস্বতর বিরাম স্থল আছে। ঐ বিরাম-স্থলগুলি উদ্ধৃত দৃষ্টান্তগুলিতে | এই চিহ্নের দ্বারা নির্দেশ করা হইতেছে। রেল গাড়ীর ইঞ্জিন কোন ষ্টেশন হইতে এক বিশেষ পরিমাণের জল লইয়া যাত্রা করে, যখন কতক দূর যাওয়ার পর

সেই জল শেষ হইয়া আসে তখন পূর্ব-নির্দিষ্ট আর একটি ষ্টেশনে আসিয়া পুনরায় উপযুক্ত পরিমাণ জল সংগ্রহ করে। সেইরূপ চরণ আরম্ভ হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে উচ্চারণের একটা impulse, প্রয়াস বা বোঁকের আবস্ত হয়। সেই বোঁকের প্রভাবে এক বা একাধিক শব্দ বা শব্দাংশের উচ্চারণ হওয়াব পর এই বোঁকের পরিসমাপ্তি ঘটে, তখন নূতন করিয়া শক্তিসংগ্রহের জন্ত জিহ্বার ক্ষণিক বিরতি আবশ্যক হয়। এই ক্ষণিক বিরতিকে অর্দ্ধযতি, উপযতি, ত্রুযতি বা শুধু যতি বলা যায়। ছন্দের হিসাবে এই যতির গুরুত্ব-ই অধিক। উদ্ধৃত পদ্যাংশ-গুলি স্বাভাবিকভাবে আবৃত্তি করিলেই এই যতি-র অবস্থান ও গুরুত্ব প্রতীত হইবে। যদি উপযুক্ত স্থলে নির্দিষ্ট কালের ব্যবধানে যতি না পড়ে, তবে ছন্দোভঙ্গ ঘটিবে। যে দৃষ্টান্তে ‘দ্বিহু’র স্থলে ‘দ্বিলাম,’ ‘বাতি’র স্থলে ‘প্রদীপ’ লিখিলে যতি নির্দিষ্ট কালের ব্যবধানে না পড়ায় ছন্দোভঙ্গ ঘটিবে।

যে কয়টি পদ্যাংশ উদ্ধৃত হইয়াছে তাহার প্রত্যেকটিতেই দেখা যায় যে এক একটি চরণের দৈর্ঘ্য ছোট বড় যাহাই হউক, চরণের মধ্যে ত্রুযতির যতিগুলি সমপরিমাণ কালের ব্যবধানে অবস্থিত। অর্থাৎ, একটি ত্রুযতি হইতে (কিছা চরণের আরম্ভ হইতে) পরবর্তী যতি পর্য্যন্ত শব্দ বা শব্দাংশগুলি উচ্চারণ করিতে সমান সময় লাগে। এইটি বাংলা ছন্দের মূল তথ্য।

এক যতি (কিছা চরণের আদি) হইতে পরবর্তী যতি পর্য্যন্ত চরণাংশ-কে বলা হয় পর্ব। উদ্ধৃত ১ম দৃষ্টান্তের প্রত্যেক চরণে ২টি পর্ব, ২য় ও ৩য় দৃষ্টান্তের প্রত্যেক চরণে ৪টি পর্ব, ৪র্থ দৃষ্টান্তের চরণগুলিতে যথাক্রমে ৪, ১, ২, ২, ৪, ৪ পর্ব, ৫ম দৃষ্টান্তের চরণগুলিতে যথাক্রমে ৪, ২, ৩, ৪ পর্ব আছে। উচ্চারণের সময় এক এক বারের বোঁক বা impulseএ আমবা যে টুকু উচ্চারণ করি, তাহাই এক একটি পর্ব। সোজা ভাষায় বলিতে গেলে, “এক নিঃশ্বাসে” যে টুকু বলা হয়, তাহাই পর্ব। সাধারণতঃ এক একটি পর্ব কয়েকটি গোটা শব্দের সমষ্টি।

পর্ব-ই বাংলা ছন্দের উপকরণ। ফুলের মালা বা তোড়া আমরা নানা ভাবে, নানা কায়দায়, নানা pattern বা নক্সা অঙ্কনরূপে রচনা করিতে পারি, কিন্তু মূল উপকরণ এক একটি ফুল। তেমনি নানা কায়দায়, নানা নক্সায় আমরা পর্বের সহিত পর্ব সাজাইয়া নানা বিচিত্র চরণ ও স্তবক বা কলি (stanza) রচনা করিতে পারি, কিন্তু ইমারতের মধ্যে ইটের মত উপকরণ হিসাবে থাকিবে এক একটি পর্ব।

ছন্দের মূল ভিত্তি একটা ঐক্য। সেই ঐক্যের পরিচয় আমরা পাই পর্কের ব্যবহারে। যে কয়েকটি পদ্যাংশ উপরে উদ্ধৃত হইয়াছে সেগুলি পরীক্ষা করিলে দেখা যাইবে যে তাহাদের ছন্দ নিখনিত দৈর্ঘ্যের পর্কের ব্যবহারের উপরই প্রতিষ্ঠিত।

অবশ্য একটি কথা স্মরণ রাখিতে হইবে যে বাংলা ছন্দোবদ্ধে চবণের শেষ পর্কটি অনেক সময় ছোট হয়। তাহার ফলে পূর্ণঘতির দীর্ঘ বিরাম-স্থলটি নির্দেশ করার সুবিধা হয় এবং চরণের শেষে অনেক সময় যে মিল (মিত্রাক্ষর) থাকে সেটার ধ্বনি-ও কানে অনেকক্ষণ ধরিয়া ঝঙ্কত হয়।

যে কয়েকটি দৃষ্টান্ত দেওয়া হইয়াছে তাহার প্রত্যেকটিতেই দেখা যাইবে যে পর্কগুলি পরস্পর সমান, কেবল চরণের শেষ পর্কটি অনেক সময় ছোট। ৪র্থ ও ৫ম দৃষ্টান্তে চরণের দৈর্ঘ্য স্থানিয়মিত নহে, কিন্তু ঠিক একই মাপের পর্ক ব্যবহৃত হইয়াছে বলিয়া ছন্দ বজায় আছে। বস্তুতঃ ছন্দের মূল উপকরণ—পর্কের পরিমাপ—যদি স্থির থাকে, তবে চরণের দৈর্ঘ্য বাড়াইলে বা কমানাইলে ছন্দে কোন ক্ষতিবৃদ্ধি হয় না। যেমন, ৪র্থ দৃষ্টান্তের ১ম চরণের ১ম পর্কটি বা ৫ম দৃষ্টান্তের ৩য় চরণের ১ম পর্কটি যদি বাদ দেওয়া হয়, তবে ছন্দের কোন ক্ষতি হয় না। কিন্তু যদি চরণের দৈর্ঘ্য সমান রাখিয়া পর্কের পরিমাপ অসমান করা হয়, তবে ছন্দোভঙ্গ ঘটিবে। ১ম দৃষ্টান্তে ঈষৎ পরিবর্তন কবিয়া যদি বল হয়

রাখাল গবর পাল | নিয়ে যায় মাঠে

শিশুরা মন দেয় | নূতন সব পাঠে।

তবে চরণ দুইটির দৈর্ঘ্য সমান থাকে, কিন্তু প্রথম ও দ্বিতীয় চরণের মধ্যে পর্কের দৈর্ঘ্যের সঙ্গতি থাকে না, সুতরাং ছন্দোভঙ্গ হয়।

সাধারণতঃ একটা পদ্যে বা পদ্যাংশে মাত্র এক প্রকারের পর্ক ব্যবহৃত হয়, এবং তাহাতেই সেখানে ছন্দের ঐক্য বজায় থাকে। উদ্ধৃত প্রত্যেকটি দৃষ্টান্তে তাহাই হইয়াছে। আবার কোন কোন স্থানে দেখা যায় যে একাধিক প্রকারের পর্ক ব্যবহৃত হইয়াছে, কিন্তু তাহাদের সমাবেশ বা সংযোজন একটা সুস্পষ্ট নিয়ম বা নক্সা অনুসারে নিয়ন্ত্রিত হইতেছে। যেমন,

(দৃ. ৬) তারা সবে মিলে থাকে | অরুণের পল্লব পল্লবে, | আর্ষণ-বর্ষণে, ||

যোগ দিক নির্বরের | মঞ্জীর-গুঞ্জন-কলরবে | উপল-ধ্বনে।

এই দৃষ্টান্তটিতে এক একটি চরণের মধ্যে পর্কগুলি পরস্পর সমান নহে, কিন্তু পর

পর চরণগুলি তুলনা করিলে দেখা যাইবে যে একটা দৃঢ়, স্থম্পষ্ট নক্সা (pattern) অল্পসারে প্রত্যেকটি চরণে বিভিন্ন পরিমাপের পর্বের সংযোজনা হইয়াছে। তাহাতেই ছন্দের মূলীভূত ঐক্য বজায় আছে।

যদি এইরূপ কোন স্থম্পষ্ট নিয়ম অল্পসারে বিভিন্ন মাপের পর্বের সমাবেশ করা না হয়, তবে দেখা যাইবে যে পদ্যছন্দের স্বরূপ রক্ষিত হইতেছে না। যদি ৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তটি ঈষৎ পরিবর্তিত করিয়া লেখা হয়—

অরণ্যের স্পন্দিত পল্লবে | শ্রাবণ-বর্ষণে | তারা সব মিলে থাক ; ॥

নির্মলের | মঞ্জীর-গুঞ্জন-কলরবে | উপল-বধনে | যোগ দিক্ ॥

তবে দেখা যাইবে যে পদ্যছন্দের লক্ষণ এখানে আর নাই। নক্সা (pattern) ভাঙিয়া যাওয়াই তাহার কারণ।

অক্ষর ও মাত্রা

বাংলা ছন্দের বিচারে পর্বের পরিমাপ-ই সর্বাধিক গুরুতর বিষয়। এই পরিমাপ করা হয় মাত্রার সংখ্যা অল্পসারে। পথের দৈর্ঘ্য যেমন মাইল বা গজ হিসাবে মাপা হয়, বাংলা পদ্যে পর্ব ও চরণ ইত্যাদি মাপা হয় মাত্রা হিসাবে।

যে-কোন একটি শব্দ বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে যে ইহার ধ্বনি কয়েকটি ‘অক্ষর’ বা syllable-র সমষ্টি। ‘অক্ষর’ বলিতে ছাপার বা লেখার একটি হরফ বুঝিলে ভুল কবা হইবে, সংস্কৃতে ‘অক্ষর’ syllable-ই প্রতিশব্দ। ‘অক্ষর’ বাগ্‌যশ্চৈব স্বল্পতম প্রয়াসে উৎপন্ন ধ্বনি; ইহাতে একটি মাত্র স্বরের (হ্রস্ব বা দীর্ঘ) ধ্বনি থাকে, ব্যঞ্জনবর্ণ জড়িত থাকিয়া অবশ্য এই স্বরধ্বনি-কে রূপায়িত করিতে পারে। ‘জননী’ এই শব্দটিতে অক্ষর আছে তিনটি—জ+ন+নী। ‘শরৎ’ শব্দটিতে অক্ষর আছে দুইটি—শ+রৎ। ‘রাখাল’ শব্দটিতে অক্ষর আছে দুইটি—রা+খাল্। ‘গুঞ্জন’ এই শব্দটিতে অক্ষর আছে দুইটি—গুন্+জন্। বলা বাহুল্য যে ছন্দ ধ্বনিগত; ছন্দের বিচার চোখে নয়, কানে। সুতরাং শব্দের বানান বা লিখিত প্রতিলিপির নহে, উচ্চারিত ধ্বনির প্রতি লক্ষ্য রাখিয়াই সমস্ত বিচার করিতে হইবে।

বাংলা উচ্চারণের রীতিতে এক একটি অক্ষর, হয়, হ্রস্ব, না হয়, দীর্ঘ! হ্রস্ব অক্ষর এক মাত্রার ও দীর্ঘ অক্ষর দুই মাত্রার বলিয়া পরিগণিত হয়। কবিতার

আবৃত্তির প্রতি একটু অবহিত হইলেই, কোন্ অক্ষরটি হ্রস্ব আব কোন্ অক্ষরটি দীর্ঘ উচ্চারিত হইতেছে, তাহা বোঝা যায়।

মাত্রা-বিচারের জন্ত বাংলা অক্ষরকে দুই শ্রেণীতে ভাগ করা হয়—স্বরাস্ত (যে সকল অক্ষরের শেষে একটি স্বরধ্বনি থাকে) ও হলন্ত (যে সকল অক্ষরের শেষে একটি বাঞ্ছন বা যুক্তস্বরের ধ্বনি থাকে)। স্বরাস্ত অক্ষর সাধারণতঃ হ্রস্ব। ২য় দৃষ্টান্তে ‘দাঁড়ায়ে জননী’ এই পঙ্কটিতে ৬টি স্বরাস্ত অক্ষর আছে। ‘হুতরাং’ ইহার মোট মাত্রা-সংখ্যা—৬। হলন্ত অক্ষর যদি কোন শব্দের শেষে থাকে, তবে সাধারণতঃ দীর্ঘ হয়। ২য় দৃষ্টান্ত ‘শবৎ কালের’ এই পঙ্কটিতে ‘রৎ’ ও ‘লেব’ এই দুইটি অক্ষর হলন্ত এবং তাহাবা শব্দের অন্ত্যাক্ষর, হুতরাং তাহাবা দীর্ঘ। অতএব ‘শবৎ কালের’ এই পঙ্কটিতে অক্ষর চারিটি হইলেও, মাত্রা-সংখ্যা—৬।

এইভাবে হিসাব করিলে দেখা যায় যে ১ম দৃষ্টান্তে প্রতি চরণে মাত্রাব হিসাব ৮+৬, মূল পঙ্ক ৮ মাত্রার; ২য় দৃষ্টান্তে প্রতি চরণে মাত্রাব হিসাব ৬+৬+৬+৩, মূল পঙ্ক ৬ মাত্রার; ৩য় দৃষ্টান্তে প্রতি চরণে মাত্রার হিসাব ৬+ ৬+৬+৫, মূল পঙ্ক ৬ মাত্রার; ৪র্থ দৃষ্টান্তে মাত্রার হিসাব ৬+৬+৬+৩, ৬, ৬+৬, ৬+৬, ৬+৬+৬+৩, ৬+৬+৬+৩, মূল পঙ্ক ৬ মাত্রার, ৫ম দৃষ্টান্তে মাত্রার হিসাব ৫+৫+৫+২, ৫+২, ৫+৫+২, ৫+৫+৫+২, মূল পঙ্ক ৫ মাত্রার। এ সকল ক্ষেত্রেই একটা নির্দিষ্ট মাত্রাব পঙ্ক একমাত্র উপবর্ণনব্যপে ব্যবহৃত হইয়াছে। (অবশ্য চরণেব শেষ পঙ্কটি পূর্ণ যতির থাকিলে অনেক সময় হ্রস্ব।) এই ভাবেই ছন্দের ঐক্য বক্ষিত হইয়াছে।

৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তটি একটু অন্তরূপ। এখানে ঠিক এই মাপেব পঙ্ক ব্যবহৃত হয় নাই। প্রতি চরণে পঙ্ক-বিভাগের সংকেত—৮+১০+৬, কিন্তু ঠিক এই সংকেতই বরাবর ব্যবহৃত হওয়াব জন্ত ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় ঐক্য বজায় আছে।

এইখানে লক্ষ্য করিতে হইবে যে হলন্ত অক্ষর শব্দের ভিতবে থাকিলে অর্থাৎ যুক্তাক্ষরের সৃষ্টি হইলে (উচ্চারণের লয় * অনুসারে) উহা হ্রস্ব বা দীর্ঘ হইতে পারে। আলোচ্য ৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তে অনেক যুক্তাক্ষরের বাবদ্যাব আছে, অর্থাৎ শব্দের অন্ত ছাড়া আরও অন্তর হলন্ত অক্ষরের প্রয়োগ হইয়াছে। সেগুলি এখানে হ্রস্ব উচ্চারিত হইতেছে। যেমন, ‘মঞ্জীব’ শব্দের মধ্যে ২টি হলন্ত অক্ষর

‘মন্’+‘জীর’; এখানে ‘মন্’ হ্রস্ব, কিন্তু ‘জীর্’ (শব্দের অন্ত্য অক্ষর বলিয়া) দীর্ঘ। সেইরূপ ‘গুজ্জন’ শব্দের মধ্যে ‘গুন্’ হ্রস্ব, কিন্তু ‘জন্’ দীর্ঘ।

কিন্তু অনেক স্থলে অগ্রকপ-ও হয়। যেমন

(দৃ ৭) গুন্ গুজ্জনে | বৃজ্জনে গন্ধে | সন্দেহ হ্র | মনে

লুকানো কথার | হাওয়া বহে যেন | বন হতে উপ | বনে

এই শ্লোকটির দ্বিতীয় চরণ হইতে স্পষ্ট প্রতীত হয় যে এখানে মূল পর্ক ৬ মাত্রার। * ‘গুন্ গুজ্জনে’ পর্কটিও ৬ মাত্রাব; এখানে ‘গুজ্জনে’ শব্দের ‘গুন্’ দীর্ঘ। একটু টানিয়া বিগণিত লয়ে উচ্চারণ করা ব জ্ঞ ‘গুন্’ দীর্ঘ হয়। স্ফুটভাবে ধ্বনিবিচার করিলে দেখা যাইবে যে এখানে যথার্থ যুক্তাক্ষরের সংঘাত নাই। ঐ চরণের ‘গন্ধে’ ‘সন্দেহ’ প্রভৃতি শব্দেরও অল্পকপ উচ্চারণ হইবে। ‘গন্ধে’ শব্দের ‘ন্’ ও ‘দ’-এব মধ্যে যেন একটা ফাঁক আসিয়া পড়িয়াছে, গন্ধে = গন্ + () + ধে = ৩ মাত্রা।

এইভাবে উচ্চারণের লয় অনুসারে একই অক্ষর, বিশেষতঃ হলন্ত অক্ষর, হ্রস্ব বা দীর্ঘ হইতে পারে। এ বিষয়ে অগ্ৰাণ্ণ কথা পরে আলোচিত হইবে।

ছেদ

গুণ বা পদ যাহাই আমবা ব্যবহার করি না কেন, মাঝে মাঝে আমাদের থামিয়া থামিয়া উচ্চারণ করিতে হয়। যেখানে একটি বাক্যেব (sentence or clause) শেষ হয়, সেখানে একটু বৈশিষ্ট্য থামিতে হয়; আর যেখানে একটি বাক্যাংশ অর্থাৎ বিশিষ্ট অর্থবাচক শব্দসমষ্টির (phrase) শেষ হয়, সেখানে স্বল্পক্ষণ থামিতে হয়। মাঝে মাঝে এইরূপ থামা বা উচ্চারণের বিরতিকে ছেদ বলে; বাক্যের শেষে থাকে দীর্ঘতর ছেদ বা পূর্ণছেদ। বাক্যের মধ্যে এক একটি বাক্যাংশের শেষে থাকে হ্রস্বতর ছেদ বা উপছেদ। এইরূপ ছেদ না দিয়া পড়িলে আমাদের উক্তি বর্ম্ম গ্রহণ করা-ই যায় না। কমা, সেমিকোলন, দাঁড়ি ইত্যাদির দ্বারা প্রায়শঃ উল্লেখযোগ্য ছেদের অবস্থাব নির্দেশ করা হয়। নিম্ন-লিখিত গত্যাংশে * চিহ্ন দ্বারা ছেদ এবং * * চিহ্ন দ্বারা পূর্ণছেদ দেখান হইয়াছে।

* ‘হাওয়া’ শব্দ দুইটি স্বরবর্ণি আছে, তিনটি নথ। হাওয়া = hawa, ‘ও’ ‘ব’ মিলিয়া একটি ব্যঞ্জনবর্ণি = w সংস্কৃত অক্ষরে লিখিলে হাওয়া = ছাবা।

জাহাজের বাঁশী * অসীম বায়ুবেগে * ধর ধর করিয়া * কাঁপিয়া কাঁপিয়া * বাজিতেই লাগিল ; **
(শরৎচন্দ্র—শ্রীকান্ত, প্রথম পর্ব)

ছেদের সহিত আমাদের ভাবপ্রকাশের অচ্ছেদ্য সম্পর্ক। যদি উপযুক্ত স্থলে ছেদ দেওয়া না হয়, তবে অর্থ গ্রহণ করাই সম্ভব হইবে না। যদি ছেদের অবস্থান বদলাইয়া লেখা হয়—

জাহাজের * বাঁশী অসীম * বায়ুবেগে ধর * ধর করিয়া কাঁপিয়া * কাঁপিয়া বাজিতেই * লাগিল * *
তবে বাক্যটির অর্থ কিছুই বোঝা যাইবে না।

পড়ে ও উপযুক্ত স্থলে ছেদ থাকে—

(দৃ. ৮) আজ তুমি কবি শুধু, * নহ আর কেহ— **
কোথা তব রাজদণ্ডা, * কোথা তব গেহ ? **

কিন্তু উদ্ধৃত পদ্যাংশে যেখানে যেখানে ছেদ পড়িয়াছে, সেখানে যতি-ও পড়িবে। জ্ঞতরাম মনে হইতে পারে যে ছেদ ও যতি অভিন্ন। মনে হইতে পারে যে গড়ে যাহাকে পূর্ণচ্ছেদ বলে, তাহাকেই পড়ে বলে পূর্ণযতি, এবং গড়ে যাহাকে উপচ্ছেদ বলে, পড়ে তাহাকেই বলে অর্দ্ধযতি। কিন্তু বাস্তবিক তাহা নয়। নিম্নের দৃষ্টান্তগুলি হইতে প্রতীত হইবে যে, ছেদ ও যতি দুইটি বিভিন্ন ব্যাপার, যেখানে ছেদ থাকে সেখানে যতি না পড়িতে-ও পারে, এবং যেখানে যতি পড়ে সেখানে ছেদ না থাকিতে-ও পারে। যতির সময় হউক বা না হউক, উপযুক্ত স্থলে ছেদ না দিলে পড়েও কোন অর্থগ্রহণ সম্ভব হয় না। ৬

(দৃ. ৯) দোদর খুঁজি * ও * | বাসর বাঁধি গো ** ||
জলে ডুবি, ** বাঁচি | পাইলে ডাঙা, ** ||
কালো আর ধলো * | বাহিরে কেবল ** ||
ভিতরে সবাবি * | সমান রাস্তা ** ||

(দৃ. ১০) সজল ঢল | আয়ত আঁধি * ||
পিয়াল কুল- | পরাগ মা'খি * ||
ঘুরিছে খুঁজি * | লেহন ক'রে * | সুগ পদার | বিন্দু কার ? ** ||
ময়ূর আর * | মেলিয়া পাখা * ||
করে না আলো * | তমাল শাখা, * ||
কুহুম-কলি | ফোটে না, ** অলি | পিয়ে না মক | রঙ্গ তার ** ||

(দৃ ১১) এই কথা শুনি * আমি । আইয় পুজিতে ॥
 পা তুখানি । ** আনিযাছি । কোঁটার ভরিয়া ॥
 সিন্দূর । ** করিলে আজ্ঞা , * । হুন্দর লগাটে ॥
 দিব কোঁটা । **

পূর্বের মধ্যে ছেদ না দিয়া ১১শ দৃষ্টান্তটি পাঠ করিলে একটা হাত্তকর হ-য-ব-ব-ল সৃষ্ট হইবে ।

পূর্বে যে উপমা ব্যবহার করা হইয়াছে, তাহার আশ্রয় গ্রহণ করিয়া বলা যায় যে বেলগাড়ীর ইন্ধিন্ যেমন সঞ্চিত জল নিঃশেষ হইবার পূর্বেই কোন কারণে পশ্চিমধ্যে থামিতে পারে, তেমনি এক এক বারের impulse বা পর্ক উচ্চারণের জ্ঞাত প্রবাসেব পরিশেষ হওয়ার পূর্বেও অর্থ ও ভাব পরিস্ফুট করার জ্ঞাত সাময়িকভাবে উচ্চারণের বিরতি ঘটিতে পারে । অর্থাৎ পর্কের মধ্যেও ছেদ বসিতে পারে, তাহাতে পর্কের সমাস স্তম্ভ হয় না । আবার, যেখানে ছেদ বা উচ্চারণের বিরতি সম্ভব নয়, ছেদ বসিলে অর্থগ্রহণেব ব্যাঘাত ঘটবে, এমন স্থলেও পূর্ক impulse বা ঝোঁকেব শেষ হইতে পারে, স্তব্ধাং নূতন impulse বা ঝোঁক আবৃত্ত হইতে পারে, অর্থাৎ যতি থাকিতে পারে । একপ ক্ষেত্রে কোন অক্ষবেব উচ্চারণ হয় না, জিহ্বা বিবাম গ্রহণ করে, কিন্তু ধ্বনির প্রবাহ থাকে এবং সেই প্রবাহে একটা নূতন ঝোঁকের তবদ্ অমুভূত হয় । উপরের দৃষ্টান্তগুলি সাবধানে আবৃত্তি করিলেই ছেদ ও যতির এই পার্থক্য স্পষ্ট বুঝা যাইবে ।

ছেদ ও যতির পরস্পর বি-যোগ করিয়াই মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর চন্দ্র ও অন্ত্যাত্ত বৈচিত্র্যাবল্ল চন্দের সৃষ্টি সম্ভব হইয়াছে । দৃ. ১১ মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর চন্দের উদাহরণ ।

পর্কবাক্স

এক একটি পর্কের সংগঠন পরীক্ষা কবিলে দেখা যাইবে যে, ইহার মধ্যে ক্ষুদ্রতর কয়েকটি অক্ষ উপাদানরূপে বর্তমান । এইগুলিকে বলা হয় ‘পর্কবাক্স’ । ১ম দৃষ্টান্তের ‘রাখাল গরুর পাল’ এই পর্কটিতে আছে তিনটি অক্ষ,—‘রাখাল’+ ‘গরুর’+ ‘পাল’ এবং ইহাদের মাত্রা-সংখ্যা যথাক্রমে ৩+৩+২ । সেইরূপ, ১০ম দৃষ্টান্তের ‘করে না আলো’ এই পর্কটিতে আছে দুইটি অক্ষ—‘করে না’+

‘আলো’ (৩+২) ; ৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তে ‘অরণ্যের স্পন্দিত পল্লবে’ এই পর্কটিতে আছে তিনটি অঙ্গ—‘অরণ্যের’+‘স্পন্দিত’+‘পল্লবে’ (৪+৩+৩)।

পূর্বে একটি উপমাতে পর্কে ফুলের মালার এক একটি ফুলের সহিত তুলনা করা হইয়াছে। পর্কাজ যেন সেই ফুলের এক একটি পাপড়ি বা দল। বোধ হয় রসায়নশাস্ত্র হইতে একটা উপমা দিলে ইহার স্বরূপ ভাণ কবিয়া বুঝা যাইবে। পর্ক যদি ছন্দের অণু (molecule) হয়, তবে পর্কাজ হইতেছে ছন্দের পরমাণু (atom)। যেমন এক একটি অণুতে ভিন্ন ভিন্ন পদিমাত্রের পরমাণু বিভিন্ন সংখ্যায় থাকে এবং তাহাদের পরস্পরের সম্বন্ধ ও অল্পপাতের উপর সেই পদার্থের প্রকৃতি নির্ভর করে, সেইরূপ এক একটি পর্কের মধ্যে বিভিন্ন দৈর্ঘ্যের পর্কাজ বিভিন্ন সংখ্যায় ও নানা সমাবেশে থাকে, এবং তাহাদের পরস্পরের সম্বন্ধ ও অল্পপাতের উপর পর্কের প্রকৃতি নির্ভর করে। ‘রাখাল গরুর পাল’ এই পর্কটিতে ঠিক যে পারস্পর্যে পর্কাজগুলি আছে তাহা যদি ঈষৎ পরিবর্তন করিয়া লেখা হয় ‘গরুর পাল রাখাল,’ তবে সঙ্গে সঙ্গেই ছন্দোপতন হইবে।

প্রত্যেক পর্কে, হয়, দুইটি, না হয়, তিনটি করিয়া পর্কাজ থাকিবে। নহিলে পর্কের কোন ছন্দোলক্ষণই থাকে না। মাত্র একটি পর্কাজ দিয়া কোন পূর্ণাবয়ব পর্ক রচনা করা যায় না। (অবশ্য চরণের শেবে যে সমস্ত অপূর্ণ পর্ক থাকে তাহাদের কথা স্বতন্ত্র।) সুতরাং শুধু ‘পাল’ এই শব্দ দিয়া একটা পূর্ণ পর্ক গঠিত হইতে পারে না। আবার ‘মধু+রাখাল+গরুর+পাল’ এইরূপ চারিটি পর্কাজ-বিশিষ্ট পর্ক-ও সম্ভব নয়।

পর্কের মধ্যে ইহার উপানানীভূত পর্কাজগুলিকে বিভাগ করার একটা বিশিষ্ট নিয়ম আছে। হয়, পর্কের মধ্যে পর্কাজগুলি পরস্পর সমান হইবে, না হয়, তাহাদের সংখ্যার ক্রম অনুসারে বিন্যস্ত হইবে। এইজন্ত ৩+৩+২ এ রকম সঙ্কেতে পর্কাজবিভাগ চলিবে, কিন্তু ৩+২+৩ এ রকম চলিবে না।

সুতরাং বলা যায় যে, পর্কের অন্তর্ভুক্ত পর্কাজের পারস্পর্য্যে মধ্যে একটি সরল গতি থাকিবে। এই যে গতি বা স্পন্দন—এইখানেই পর্কের প্রাণ, বা পর্কের ছন্দোলক্ষণ। শুধু ‘কুসুম’ কথাটিতে কোন ছন্দোপগণ নাই, কিন্তু তাহা বস্তু সঙ্গে ‘কলি’ কথাটি জুড়িয়া পরে যদি জিহ্বার ক্ষণিক বিরতি বা যতির ব্যবস্থা করি, অর্থাৎ ‘কুসুম’ ও ‘কলি’ এই দুইটি পর্কাজ দিয়া ‘কুসুম-কলি’ এই পর্কটি

রচনা করি, তাহা হইলেই সেখানে একটা স্পন্দন অমুভব কবিব। এই স্পন্দন-ই ছন্দের প্রাণ। বর্তমান কালে ৩+২—এই গাণিতিক সঙ্কেতের দ্বারা এই স্পন্দনের প্রকৃতি নির্দেশ করা হয়। সুবসিক প্রাচীন ছান্দসিকেরা হয়ত ইহার ‘বিষম-৫পলা’ বা অত্র কিছু বসাল নাম দিতেন।

পর্কের ভিতরে দুই পর্কাদ্ধের মধ্যে অবশ্য যতি থাকিতে পাবে না, যতি বা কোঁকেব পবিশেষ হয় পর্কের অর্ধে। কিন্তু কণ্ঠস্বরের উত্থান-পতন হইতে পর্কাদ্ধেব বিভাগ বোঝা যায়; যেখানে একটি পর্কাদ্ধের শেষ ও অপর একটি পর্কাদ্ধ আরম্ভ হয়, সেখানে ধ্বনির একটি তরঙ্গের পর অপর একটি তরঙ্গের আবস্ত হয়। ১০ম দৃষ্টান্তে ‘কবে না আলো’ এই পর্কটিব বিভাগ যে ‘কবে না’+ ‘আলো’ এইরূপ হইবে, ‘কবে+না আলো’ কিংবা ‘কবে+না+আলো’ হইবে না, তাহা ধ্বনিতরঙ্গের উত্থান-পতন হইলেই বুঝিতে পাবা যায়। প্রাণীর স্বঃস্পন্দনের জায় এই ধ্বনিতরঙ্গই পার্শ্ব প্রাপ্তরূপ।

এ ক্ষেত্রে একটা কথা স্মরণ রাখিতে হইবে যে, পর্কের ভিতরে দুই পর্কাদ্ধেব মধ্যে যতির স্থান না থাকিলেও ছেদ থাকিতে পারে (ছেদ প্রকরণ এবং দৃ. ৯, ১০, ১১ দ্রষ্টব্য)। ছেদ কিন্তু পর্কাদ্ধের ভিতরে থাকিতে পারে না। চন্দের বিচারে পর্কাদ্ধ একেবারে “অচ্ছেদ্যোহম”

অনেকে পর্ক ও পর্কাদ্ধেব পার্থক্য ধবিত্তে পারেন না। কয়েকটি বিষয়ে লক্ষ্য রাখিলে এ বিষয়ে ভুলের হাত হইতে অব্যাহতি পাওয়া যাইতে পারে। প্রথমতঃ, পর্কাদ্ধ সাধাবণতঃ এক একটা ছোট গোটা মূল শব্দ, পর্কাদ্ধের মাত্রা-সংখ্যা হয় ২, ৩ বা ৪, কখন ১, পর্কব মাত্রাসংখ্যা বেশী—৪ হইতে ১০ পর্যন্ত মাত্রাব পর্ক ব্যবহৃত হয়। দ্বিতীয়তঃ, পর্কের বিশ্লেষণ কবিরা দুইটি বা তিনটি পর্কাদ্ধ পাওয়া যাইবেই, তাহার মধ্যে একটা গতিব তরঙ্গ থাকে; পর্কাদ্ধ কিন্তু চন্দের হিসাবে একেবারে পবমাণব মত, তাহার নিশ্চয় কোন তরঙ্গ নাই, কিন্তু তাহাকে অপর পর্কাদ্ধেব পাশে বসাইলে চন্দের তরঙ্গ উৎপন্ন হয়। পৌৰাণিক উপমা দিয়া বলা যায়, পর্কাদ্ধ যেন নিশ্চিয় পুরুষ বা প্রকৃতির মত; কিন্তু যখন শিব ও শিবানীকপ দুই পর্কাদ্ধের মিলন ঘটে,

“বিশ্বনাগব টেউ বেলায়ে ওঠে ওখন ছলে,”

অর্থাৎ চন্দের সৃষ্টি হয়।

পর্কের মাত্রাসংখ্যাই সাধাবণতঃ পছন্দের ঐয্যের বন্ধন; এক একটি চরণে

বা স্তবকে ব্যবহৃত পর্কগুলির, অন্ততঃ প্রতিসম পর্কগুলির, মাত্রাসংখ্যা সমান সমান হয়। কিন্তু সমমাত্রিক দুই পর্বের মধ্যে পর্কাদেব সংস্থান একরূপ হওয়ার প্রয়োজন নাই। ১ম দৃষ্টান্তে “রাখাল গরুর পাল” এবং “শিশুগণ দেয় মন” এই দুইটি পর্ব প্রতিসম ও সমমাত্রিক, উভয় পর্কেই ৮টি করিয়া মাত্রা আছে; কিন্তু একটি পর্কে পর্কাদেব সংস্থান হইয়াছে ৩+২ এই সঙ্কেতে, আর অপরটিতে হইয়াছে ৪+৪ এই সঙ্কেতে। সেইরূপ, ২য় দৃষ্টান্তে ‘মাঝখানে তুমি’ আর ‘দাঁড়ায়ে জননী’ এই দুইটি পর্ব পরস্পর সমান, কিন্তু একটিতে পর্কাদ্বিভাগ হইয়াছে ৪+২, আর অপরটিতে ৩+৩ এই সঙ্কেতে। এই কথা মনে রাখিলে অনেক ক্ষয়ে পর্ব ও পর্কাদেব পার্থক্য ধরিতে পাবা যায়। যেমন,

“মাথা খাও, ভুলিযো না, থেয়ো মনে ক’রে”

এই চরণটির পর্ববিভাগ কি ভাবে হইবে তৎসম্বন্ধে সন্দেহ হইতে পারে। মূল পর্ব ৪ মাত্রার ধরিয়া

মাথা খাও, | ভুলিযো না | থেয়ো মনে | ক’রে (২+২)+(২+২)+(২+২)+২

এইরূপ পর্ব বিভাগ হইবে? না, মূল পর্ব ৮ মাত্রার ধরিয়া

মাথা খাও, + ভুলিযো না, | থেয়ো মনে + ক’রে = (৪+৪) + (৪+২)

এইরূপ পর্ববিভাগ হইবে? ‘মাথা খাও’ এই বাক্যাংশটি পর্ব, না, পর্কাদ্বিভাগ? প্রতিসম চরণটির সহিত তুলনা করিলেই এই সকল প্রশ্নের সচ্ছন্দ পোওয়া যাইবে। প্রতিসম চরণটি হইল—

মিষ্টান্ন রহিল কিছু হাঁড়ির ভিতরে

মূল পর্ব ৪ মাত্রার ধরিলে দুই চরণের মধ্যে কোন সামঞ্জস্য থাকে না। কারণ—

মিষ্টান্ন র | হিল কিছু | হাঁড়ির ভি | তরে

এরূপ ভাবে যতি পড়িতে পাবে না। মূল পর্ব ৮ মাত্রার ধরিলে উভয় চরণের ছন্দের সঙ্গতি রক্ষা হয়।

(দৃ: ১২) মিষ্টান্ন : রহিল : কিছু * | হাঁড়ির : ভিতরে = ৮+৬

মাথা খাও * : ভুলিযো না * | থেয়ো মনে : করে = ৮+৬

সুতরাং ‘মাথা খাও’ পর্ব নহে, পর্কাদ্বিভাগ। ‘মাথা খাও’ বাক্যাংশের পরে ছন্দের যতি নহে, ভাবপ্রকাশক একটা ছন্দ আছে। সমগ্র কবিতাটি-ই (‘যেতে নাহি দব’—রবীন্দ্রনাথ) ৮+৬ এই আধারের উপর রচিত।

মূলতত্ত্ব

(১) মাত্রা-সমকত্ত্ব

বাংলা ছন্দের প্রকৃতি পর্যালোচনা করিলে Aristotleএর মত বলিতে ইচ্ছা কবে, 'All things are determined by numbers'—সবই সংখ্যার উপর নির্ভর করে। বাংলা ছন্দ বাস্তবিক quantitative বা মাত্রাগত। এক মাত্রাব বা দুই মাত্রার অক্ষরের সংযোগে গঠিত হয় বিশেষ বিশেষ মাত্রাব পৰ্ব্বাঙ্ক, দুইটি বা তিনটি পৰ্ব্বাঙ্কের সংযোগে গঠিত হয় বিশেষ বিশেষ দৈর্ঘ্যের পৰ্ব্ব। কয়েকটি পৰ্ব্বের সংযোগে গঠিত হয় চরণ, এবং কয়েকটি চরণের সংযোগে গঠিত হয় শ্লোক বা কলি বা স্তবক (stanza)। বাংলা ছন্দ বিশ্লেষণ করিলে পাওয়া যাইবে কয়েকটি সংখ্যার হিসাব।

অক্ষরের আরও অনেক গুণ বা ধর্ম আছে, যেমন accent বা ধ্বনিগৌরব। বাংলা ছন্দে এক প্রকার ধ্বনিগৌরবেব-ও একটা বিশেষ মূল্য অনেক সময় আছে। কবিতাপাঠের সময় কখনও কখনও এক একটা অক্ষরে অতিরিক্ত জোব দিয়া উচ্চারণ করা হয়। যেমন,

(দৃ .৩) ঘুম্‌ গাডানি | মাসী পিনী | ঘুম্‌ দিখে | বাও

এই চরণটিব প্রথমে যে 'ঘুম্‌' অক্ষরটি আছে, তাহার উপব অগ্রাণ্ণ অক্ষরের তুলনায় অনেক বেশী জোর পড়ে। ইহাকে বলা হয় স্বাশাঘাত বা স্বরাঘাত বা বল। ইহার জগ্ৰ অক্ষবেব মাত্রার ইতরবিশেষ হয়।

কিন্তু এই স্বাশাঘাত, বা তাহার অবস্থান বা পারস্পর্য্য বাংলা ছন্দের গৌণ লক্ষণ মাত্র। ইংরাজি ইত্যাদি qualitative জাতীয় ছন্দ হইতে বাংলা ছন্দ ভিন্নজাতীয়। এক মাত্রার ও দুই মাত্রার, হ্রস্ব ও দীর্ঘ—দুই রকমের অক্ষরের বাংলা ছন্দে ব্যবহার থাকিলেও ইহাদের ধ্বনিগত পার্থক্য বা পারস্পর্য্যের উপর বাংলা ছন্দ নির্ভর করে না। যেখানে একটি দীর্ঘ অক্ষর আছে, সেখানে দুইটি হ্রস্ব অক্ষর বসাইলে বাংলা ছন্দে বিশেষ কোন ক্ষতি হয় না, কিন্তু সংস্কৃতে ছন্দঃপতন হয়। বাংলা ছন্দের বিচারে—

সাগর বাহার | বন্দনা রচে | শত তরঙ্গ | ভঙ্গে
= সাগর বাহারে | বন্দনা করে | শত তরঙ্গ | ভঙ্গে
= জলধি বাহারে | বন্দনা করে | শত তরঙ্গ | ভঙ্গে

= জলধি যাহারে | নিতি পূজা করে | শত তরঙ্গ | ভঙ্গে

= জলধি যাহারে | পূজা করে নিতি | শতক লহরি | ভঙ্গে

বাংলা ছন্দের আসল কথা—quantitative equivalence বা মাত্রা-সমকত্ত্ব। পূর্বে পূর্বে মাত্রা সমান আছে কি না, পর্ব্বক্ষে উচিত সংখ্যার মাত্রা ব্যবহৃত হইয়াছে কিনা—ইহাই বাংলা ছন্দের বিচারে মুখ্য প্রতিপাত্ত।

(২) অক্ষরের মাত্রার স্থিতিস্থাপকত্ব

সংস্কৃত প্রভৃতি অনেক ভাষায় প্রত্যেক শব্দের উচ্চারণের একটা স্থির রীতি আছে, সুতরাং পড়ে ব্যবহৃত প্রত্যেক অক্ষরের দৈর্ঘ্য পূর্ব্বনির্দিষ্ট। কিন্তু বাংলায় একই অক্ষর স্থানবিশেষে কখন হ্রস্ব, কখন দীর্ঘ হইতে পারে। রবীন্দ্রনাথের কথায় বলা যায়, বাংলা অক্ষরের মাত্রা বাঙালী মোহনের চুলের মত, কখন আঁট কবিয়া গোপা বাঁধা থাকে, আবার কখন এলায়িত হইতে ছড়াইয়া পড়ে। উদ্ধৃত ১০শ দৃষ্টান্তে ‘ম’ পূর্বে ‘ঘুম’ হ্রস্ব, ৩য় পূর্বে ‘ঘুম’ দীর্ঘ।

অক্ষরের শ্রেণীবিভাগ

পূর্বেই বলা হইয়াছে যে, স্বভাবতঃ হ্রস্ব অক্ষর হ্রস্ব এবং দীর্ঘ অক্ষর দীর্ঘ। অল্প অক্ষর হইলে দীর্ঘ। এই বকম উচ্চারণ অতি অনায়াসেই করা যায়, সুতরাং এইরূপ ক্ষেত্রে অক্ষরকে ‘লঘু’ বলা যাইতে পারে। ১ম, ২য়, ৩য় দৃষ্টান্তে প্রত্যেকটি অক্ষরই লঘু।

হ্রস্ব অক্ষর শব্দের অভ্যন্তরে থাকিলে অনেক সময় হ্রস্ব হয়, তাহা পূর্বেই দেখান হইয়াছে। এইরূপ উচ্চারণ স্বাভাবিক হইলেও, তজ্জন্ম বাগধাতুর এষ্ট বিশেষ প্রয়াস আবশ্যিক। এজন্ম এবংবিধ অক্ষরকে গুরু বলা যাইতে পারে। ৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তে অনেকগুলি গুরু অক্ষরের ব্যবহার আছে। ইহাদের গতি নানীকৃত বা দীর্ঘকৃত। গুরু ও লঘু অক্ষরকে স্বভাবমাত্রিক বলা যাইতে পারে।

দীর্ঘ অক্ষর শব্দের অভ্যন্তরে থাকিলে অনেক সময় হ্রস্ব না হইয়া দীর্ঘ হয়। ৭ম দৃষ্টান্তে একপা অনেক অক্ষরের ব্যবহার হইয়াছে। সাধারণ গতি অপেক্ষা বিলম্বিত গতিতে একপা অক্ষরের উচ্চারণ হয়। ইহাদের বিলম্বিত অক্ষর বলা যাইতে পারে। খুব স্বাভাবিক না হইলেও, এইরূপ উচ্চারণের প্রতি আমাদের একটা সহজ প্রবণতা আছে।

আমাদের সাধারণ কথাবার্তায় লঘু ও গুরু অক্ষরের ব্যবহারই বেশী।
বিলম্বিত অক্ষরের-ও যথেষ্ট প্রয়োগ আছে।

কিন্তু কখনও কখনও, বিশেষতঃ পড়ে, অল্প রকম উচ্চারণও হয়।

(দৃ ১৩) ঘুম পাড়ানি | মাসী পিসী | ঘুম দিয়ে | যাও=৪+৪+৪+২

(দৃ ১৪) যোগ মগন স্ব | গাপস যত দিন | ততদিন নাহি ছিল | ক্রেশ=৮+৮+৮+২

১৩শ দৃষ্টান্তেব ১ম পর্কের ‘ঘুম’ অন্ত্য হলন্ত অক্ষর হইলেও হ্রস্ব। অক্ষরটিতে শাসাঘাত পড়ায় এইরূপ হইয়াছে। শাসাঘাতের জ্ঞ জাগৃৎস্তের অতিদ্রুত আন্দোলন হয়, স্ততবাং এইরূপে উচ্চাষিত অক্ষরকে বলা যায় অতিদ্রুত।

১৪শ দৃষ্টান্তেব ১ম পর্কের ‘যো’ ও ২য় পর্কের ‘তা’ স্বরান্ত অক্ষর হইলেও দীর্ঘ। এরূপ উচ্চারণ কদাচ হয়, ইহাতে স্বাভাবিক স্রোতির সন্নিবেশ অধিক ব্যতিক্রম হয়। এইরূপ উচ্চারণ হইলে অক্ষরকে বলা যায় অতিবিলম্বিত।

অতিদ্রুত ও অতিবিলম্বিত উচ্চারণ স্বভাবতঃ হয় না, অতিরিক্ত একটা প্রভাব উচ্চারণের উপর পড়ায় এই সমস্ত মাত্রা-দ ঘটবে। এইজন্য ইহাদের প্রভাবমাত্রিক বলা হইতে পারে।

প্রভাবমাত্রিক অক্ষরের মাত্রা হিসাব লঘু অক্ষরের বিপরীত। অতিদ্রুত ও দীর্ঘ (গুরু) অক্ষরের গতি সমজাতীয়; বিলম্বিত ও অতিবিলম্বিত অক্ষরের গতি তাহাদের বিপরীতজাতীয়।

মাত্রাপদ্ধতি

ছন্দে বিভিন্ন প্রকৃতির অক্ষরের সমাবেশ-সম্পর্কে কয়েকটি মূল নীতি স্বরণ রাখা আবশ্যক —

- (১) কোন পদ্যাদে একাধিক প্রভাবমাত্রিক অক্ষর থাকিবে না।
- (২) কোন প্রভাবমাত্রিক অক্ষরের সহিত বিপরীত গতির অক্ষর একই পদ্যাদে ব্যবহৃত হইবে না। [অর্থাৎ, একই পদ্যাদে অতিদ্রুত অক্ষরের সহিত বিলম্বিত বা অতিবিলম্বিত, কিংবা অতিবিলম্বিতের সহিত দীর্ঘদ্রুত (গুরু) বা অতিদ্রুত ব্যবহৃত হইবে না।]

লঘু অক্ষরের ব্যবহার সম্বন্ধে কোন নিষেধ নাই। ইহা সর্বত্র ও সর্বদা ব্যবহৃত হইতে পারে।

চরণের লয় (cadence)

প্রত্যেক চরণে একটা বিশিষ্ট লয় থাকে। লয় তিন প্রকার—দ্রুত, ধীর, বিলম্বিত।

দ্রুত লয়ের চরণে পুনঃপুনঃ স্বাসাঘাত পড়ে। ফলে একাধিক অতিদ্রুত গতির অক্ষরের ব্যবহার হয়, পর্বের দৈর্ঘ্য-ও হয় ক্ষুদ্রতম, অর্থাৎ ৪ মাত্রার। এইরূপ চরণকে স্বাসাঘাত-প্রধান বা বল-প্রধান নাম দেওয়া হইয়াছে। কেহ কেহ ইহার নাম দিয়াছেন স্বরবৃত্ত।

(দৃ. ১৫) বিষ্টি পড়ে | টাপুর টুপুর | নদেখ এল | বান ৩ + ২ + ৪ + ২
শিব ঠাকুরের | বিয়ে হ'ল | তিন কছে | দান ৩ + ৬ + ২

বাংলা ছড়ায় ইহার বহুল প্রয়োগ থাকায় ইহাকে ছড়ার ছন্দ-ও বলা হয়। সাধারণতঃ দ্রুত লয়ের চরণে অতিদ্রুত ও লঘু অক্ষর থাকে, তবে উচ্চারণের মূলনীতি বজায় রাখিয়া আবশ্যকমত সব রকমের অক্ষরই ব্যবহৃত হইতে পারে।

ধীর লয়ের চরণে একটা গম্ভীর ভাব ও প্রতি অক্ষরের সহিত একটা তান জড়িত থাকে। সুতরাং ইহাকে তান-প্রধান-ও বলা যায়। কেহ কেহ ইহাকে নাম দিয়াছেন অক্ষরবৃত্ত। গুরু বা ধীরদ্রুত গতিব অক্ষরবেব যথেষ্ট ব্যবহার এই লয়েই সম্ভব। ইহার পর্বগুলি প্রায়শঃ দীর্ঘ হয়।

(দৃ. ১৬) পূণ্য পাণে দুখ সুখে | পতন উত্থানে ০ ১ ২ + ৩
মানুষ হইতে দাও | তোমার সম্মানে ২ ১ ০ + ৬

ধীর লয়ের চরণে সাধারণতঃ লঘু ও শুরুর অক্ষরের ব্যবহারই হয়। তবে অতিদ্রুত গতির অক্ষর ছাড়া আর সমস্ত অক্ষরই আবশ্যকমত ব্যবহৃত হইতে পারে। এই লয়ের ছন্দ-ই বাংলা কাব্যের ইতিহাসে সর্বাধিক ব্যবহৃত হইয়াছে।

বিলম্বিত লয়ের চরণে একটা আয়াসবিমুখ ভাব ও একটানা মন্দ গতি থাকে। এখানে প্রত্যেক অক্ষরের মাত্রা এক রকম হুনিদ্বিষ্ট—হলন্ত অক্ষর মাত্রেরই দীর্ঘ, স্বরান্ত অক্ষর মাত্রেরই হ্রস্ব; তবে কদাচ স্বরান্ত অক্ষর দীর্ঘ হইতে পারে। ইহাকে ধ্বনি-প্রধান-ও বলে। কেহ কেহ ইহার নাম দিয়াছেন মাত্রাবৃত্ত।

(দৃ. ১৭) সম্মুখে চলে | যোগল সৈন্ত | উড়ায়ে পথের | ধূলি
ছিন্ন শিখের | হুও লইয়া | বর্শা ফলকে | তুলি

(দৃ. ১৮) জন-গণ-মন-অধি- || নায়ক জয় হে || ভারত-ভাগ্য-বি- || ধাতা

বিলম্বিত লয়ের চরণে অতিদ্রুত বা ধীরদ্রুত (গুরু) অক্ষর ব্যবহৃত হয় না। সাধারণতঃ লঘু ও বিলম্বিত অক্ষরই ইহাতে থাকে। কদাচ অতিবিলম্বিত অক্ষরেরও প্রয়োগ হয়।

মাত্রা-বিচার

ছন্দে মাত্রার হিসাব করিতে হইলে কয়েকটি কথা স্মরণ রাখা দরকার :

প্রথমতঃ, প্রত্যেক চরণের (এবং প্রায়শঃ, প্রত্যেক কবিতার) একটা বিশিষ্ট লয় থাকে। কবিতাব লয় অল্পসাবে বিশেষ বিশেষ শ্রেণীর অক্ষর বিবর্জিত বা গ্রহণ করা হইয়া থাকে।

দ্বিতীয়তঃ, ৪, ৫, ৬, ৭, ৮, ১০ প্রভৃতি ভিন্ন ভিন্ন মাত্রার পদের এক একটা ভিন্ন ভিন্ন ছন্দোগুণ আছে। যেমন, ৪ মাত্রার পদ ক্ষিপ্ত, ৫ ও ৭ মাত্রার পদ উচ্ছল, ৬ মাত্রার পদ লঘু, ৮ মাত্রার পদ ধীরগম্ভীর। সুতরাং ছন্দের ভাব বুঝিতে পারিলে ছন্দের রূপটি ধবা সহজ হয়।

তৃতীয়তঃ, প্রত্যেক রকমের পদের মধ্যে পদবিন্যাসের একটা বিশেষ রীতি আছে, কিছুতেই তাহার ব্যত্যয় করা যায় না। যেমন, ৮ মাত্রার পদের ৩+৩+২ এই সঙ্কেতে পদবিন্যাস বিভাগ করা যায়, কিন্তু ৩+২+৩ এই সঙ্কেতে করা যায় না।

এ স্থলে মনে রাখিতে হইবে যে, এক একটি গোটা মূল শব্দকে যতদূর সম্ভব না ভাঙিয়াই পদের বিভাগ করিতে হয়। পদবিন্যাস বিভাগের সময়েও যতটা সম্ভব ঐ বাক্য করা দরকার।

মূলীভূত পদের মাত্রাসংখ্যা কি—তাঁহা ধবিত্তে পারিলেই, ভিন্ন ভিন্ন অক্ষরের মাত্রা নির্ণয় করা যায়। যেমন,

* (দৃ ১৯) বড বড মস্তকের | পাকা শস্ত ক্ষেত

বাতাসে ছুলিছে বেন | শীর্ষ সমেত

এখানে প্রতি চরণ ৮+৬ সঙ্কেতে রচিত। এইজন্য দ্বিতীয় চরণের দ্বিতীয় পদের ‘শীর্ষ’ দীর্ঘ ধবা হইল।

* অক্ষরের মাত্রানির্দেশক চিহ্নগুলির তাৎপর্য ‘বাংলা ছন্দের মূলমন্ত্র’ শীর্ষক পরিচ্ছেদের ১৪ক অনুচ্ছেদে দেওয়া হইয়াছে।

* (দৃ. ১৩) ঘুম পাড়ানি | মাসী পিসী | ঘুম দিবে | যাও

এখানে মূল পর্বে ৪ মাত্রা। সূত্রবাং ১ম পর্বে ‘ঘুম’ হ্রস্ব হইলেও, ৩য় পর্বে ‘পিসী’ দীর্ঘ হইবে।

বস্তুতঃ অক্ষরের হ্রস্ব ও দীর্ঘ নির্ভর করে ছন্দের একটা ছাঁচ, রূপবল্ল, আদর্শ বা পরিপাটীর (pattern) উপব।

সুতরাং বাংলা ছন্দে মাত্রার বিচার করিতে গেলে ছন্দে পরিপাটী (pattern) কি তাহা হ্রস্বদ্বয় কবাই প্রধান কাজ। তাহা হইলেই প্রত্যেক অক্ষরের যথাযথ উচ্চারণ ও মাত্রা স্থির করা যাইবে। নিম্নের দৃষ্টান্তে এই পরিপাটী অন্তসারেই মাত্রা বিচার করিতে হইয়াছে। এখানে চরণের পরিপাটী—৪+৪+৪+২; প্রতি মূল পর্বে ৪ মাত্রা, পর্বার্ধের বিভাগ ২+২ বিধা ৩+১।

* (দৃ. ২০) বিষ্টি পড়ে | টাপুর টুপুর | নবের এল | বান
শিয় ঠাকুরের | বিষে হল | তিন কক্ষে | ঘান
এক কক্ষে | বাধেন বাডেন | এক কক্ষে | খান
এক কক্ষে | না পেয়ে | বাপের বাড়ী | যান

ছন্দোবন্ধ

পূর্বকালে বাংলা কাব্যে পয়ার ও ত্রিপদী (বা লাচাড়ি) নামে মাত্র দুই প্রকার ছন্দোবন্ধ প্রচলিত ছিল। পয়ারের প্রতি চরণে ৮+৬ মাত্রার ২টি পর্ব, মোট ১৪ মাত্রা থাকিত, এবং এইকপ দুইটি চরণে মিত্রাক্ষর (rime) বা চরণের অন্তে মিল রাখিয়া এক একটি শ্লোক বচিত হইত। ইহার লয় ছিল ধীর। অত্যাধি বাংলাব অবিকাংশ দীর্ঘ ও গম্ভীর কবিতা এই পয়ারের আধাবেই বচিত হয়। ইংরাজী কাব্যে iambic pentameter এর যেরূপ প্রাধান্য, বাংলা কাব্যে পয়ারের পরিপাটীর প্রাধান্যও তদ্রূপ। আধুনিক কালে ৮+১০ এই পবিপাটীর চরণ ইহার সহিত প্রতিদ্বন্দ্বিতা করিতেছে; যথা—

(দৃ. ২১) হে নিমন্তক গিরিরাজ | অরুণেরী তোমার সঙ্গীত

ভরসিয়া চলিয়াছে | অনুদাত্ত উদাত্ত স্বরিত

* অক্ষরের মাত্রানির্দেশক চিহ্নগুলির তাৎপর্য ‘বাংলা ছন্দের মূলসূত্র’-দীর্ঘক পরিচ্ছেদের ১৪ক অনুচ্ছেদে দেওয়া হইয়াছে।

ত্রিপদী-ও প্রতিসম দুই চরণের মিত্রাক্ষর শ্লোক। প্রতি চরণের পদবিভাগ ছিল ৬+৬+৮ বা ৮+৮+২; প্রথম দুইটি পদ পরস্পর মিত্রাক্ষর হইত। প্রথম প্রকারকে দ্ব্যু ও দ্বিতীয় প্রকারকে দীর্ঘ ত্রিপদী বলা হইত।

কালক্রমে চরণের এবং চরণের সমবায়ে স্তবকের (stanza) সংগঠনে বহু বৈচিত্র্য দেখা দিয়াছে। তবে ১০ মাত্রার অধিক দীর্ঘ পদ এবং ৫ পদের অধিক দীর্ঘ চরণ দেখা যায় না। বর্তমানে ৬ মাত্রার পদের চতুষ্পদিক বা ত্রিপদিক বিলম্বিত লয়ের চরণ খুব প্রচলিত।

বাংলা কাব্যে মিল বা মিত্রাক্ষরের বহুল ব্যবহার হইয়া থাকে। স্তবক-গঠনে মিত্রাক্ষর-ই অত্যন্ত প্রধান উপাদান। তন্নিম্ন চরণের মধ্যেও পদের পদের মিত্রাক্ষর কখনও কখনও থাকে। যেমন,

(দৃ. ২২) শুধু বিষে দুই | ছিল মোর ভূঁই | আর সবি গেছে | স্বপ্নে

যেখানে শ্লোক বা স্তবক নাই, এমন স্থলেও (যেমন, ‘বলাকার ছন্দ’) ছন্দের অবস্থান নির্দেশ করাব জগ্ন মিত্রাক্ষরের ব্যবহার হয়।

কিন্তু অমিত্রাক্ষর ছন্দও বাংলায় বেশ চলে। মধুসূদন দত্ত-ই এই ছন্দের প্রচলনের জগ্ন বিশেষ কৃতিত্বের দাবী করিতে পারেন। তাঁহার অমিত্রাক্ষর ছন্দের আকার ৮+৬ বা পদ্যবের চরণ। কিন্তু তিনি এই আধারে ছন্দের সম্পূর্ণ নূতন একটা নীতি প্রয়োগ করিয়াছেন। ছন্দ ও যতির পরস্পর সংযোগের পবিবর্তে তিনি ইহাদের বিয়োগকেই প্রাধান্য দিয়াছেন। ফলে, যতিব নিয়মানুসারিতার জগ্ন একটা ঐক্যমূল্য থাকিলেও ছন্দের অবস্থানের জগ্ন বৈচিত্র্য-ই প্রধান হইয়া দাড়াইয়াছে। দৃ. ১১ ইহার উদাহরণ।

মধুসূদনেব অমিত্রাক্ষর ছন্দোবন্ধে মিত্রাক্ষরের অভাব-ই প্রধান লক্ষণ নয়। কারণ, মিত্রাক্ষর বসাইলেও ইহাব মূল প্রকৃতির পবিবর্তন হয় না। রবীন্দ্রনাথের ‘বঙ্করা’, ‘সন্ধ্যা’ প্রভৃতি কবিতাব মিত্রাক্ষর থাকিলেও তাহাব সাধারণ মিত্রাক্ষর হইতে সম্পূর্ণ বিভিন্ন, মধুসূদনের ‘মেঘনাদবধ’ প্রভৃতির সহোদরস্থানীয়। ঠিক কয় মাত্রাব পর ছন্দ থাকিবে সে বিষয়ে এই নূতন প্রকৃতির ছন্দোবন্ধে কোন মাপা-জোকা নিয়ম নাই—ইহাই এই ছন্দের বিশেষত্ব। স্তবক-এই প্রকৃতির ছন্দোবন্ধকে বলা উচিত অমিত্রাক্ষর নয়, অমিত্রাক্ষর।

অমিত্রাক্ষরের মূল নীতিকে অবলম্বন করিয়াই ‘গৈরিশ’ (গিরিশচন্দ্রের নাটকে বহুল-ব্যবহৃত) ছন্দ, ও রবীন্দ্রনাথের ‘বলাকার ছন্দ’ সৃষ্ট হইয়াছে।

গৈরিশ ছন্দের উদাহরণ—

(দৃ. ২৩) অতি ছল, অতি খল | অতীব কুটিল = ৮ + ৬

তুমিই তোমার মাত্র | উপমা কেবল = ৮ + ৬

তুমি লজ্জাহীন = ০ + ৬

তোমাতে কি লজ্জা দিব = ৮ + ০

সম তব | মান অশ্রমান = ৪ + ৬

‘বলাকার ছন্দে’র উদাহরণ নিম্নের কয়েকটি পংক্তিতে পাওয়া যাইবে—

(দৃ. ২৪) হীরা মুক্তা মাণিক্যের ঘটা = ০ + ১০

যেন শূণ্য দিগন্তের | ইলুজাল ইলুজহুচ্ছটা = ৮ + ১০

যায় যদি লুপ্ত হয়ে থাক্ = ০ + ১০

শুধু থাক্ = ৪

এক বিন্দু নয়নের ভল = ০ + ১০

কালের কপোল তলে | শুভ্র সমুজ্জল = ৮ + ৬

এ তাজমহল = ৬

এ সমস্ত ছন্দে ছন্দের অবস্থান নির্দিষ্ট নহে, যতির দিক্ দিয়াও কোন নিয়মানুসারিতা নাই। স্তত্রাং ঐক্যেব চেয়ে বৈচিত্র্যেরই প্রাধান্য। তবে পদ্যছন্দের পক্ষই ইহাদের উপকরণ—এবং একটা আদর্শ (archetype)-স্থানীয় পরিপাট্য আভাস সর্বদাই থাকে। ২৩শ দৃষ্টান্তে ১৪ মাত্রাব চরণের ও ২৪ দৃষ্টান্তে ১৮ মাত্রার চরণের আভাস আছে। ‘বলাকার ছন্দে’ মিত্রাক্ষরের ব্যবহার হওয়াতে বিভিন্ন গঠনের চরণগুলি সুষংবদ্ধ হইয়াছে।

এতদ্ভিন্ন গ্রাম্য ছড়াতে অত্র এক প্রকারের ছন্দোবদ্ধ প্রচলিত ছিল। এগুলিতে শ্বাসাঘাত ঘন ঘন পড়িত, ও সংকেত ছিল ৪ + ৪ + ৪ + ১। দৃ. ২০ ইহার উদাহরণ। এখন এ প্রকার ছন্দোবদ্ধ উচ্চাঙ্গের সাহিত্যেও প্রচলিত হইয়াছে। রবীন্দ্রনাথের ‘ক্ষণিকা,’ ‘পলাতক’ প্রভৃতি কাব্যে ইহার বহুল ব্যবহার হইয়াছে। যথা,

(দৃ. ২৫) আমি যদি | জন্ম নিতেম | কালিদাসের | কালে

দৈবে হতেম | দশম রত্ন | নব রত্নের | মাঝে

দ্বিতীয় ভাগ

বাংলা ছন্দের মূলসূত্র *

[১] যে ভাবে পদবিচ্ছাদন করিলে বাক্য শ্রুতিমধুর হয় এবং মনে রসের সঞ্চার হয়, তাহাকে ছন্দ বলে।

ব্যাপক অর্থে ধরিলে ছন্দ সর্ববিধ সুকুমার কলার লক্ষণ। সঙ্গীত, নৃত্য, চিত্রাঙ্কন প্রভৃতি সমস্ত সুকুমার কলাতেই দেখা যায় যে, বিশেষ বিশেষ রীতি অবলম্বন করিয়া উপকরণগুলির সমাবেশ না করিলে মনে কোনরূপ রসের সঞ্চার হয় না। এই রীতিকেই rhythm বা ছন্দ বলা হয়। মানুষের বাক্য-ও বহুল পরিমাণে ছন্দোলক্ষণযুক্ত। সাধারণ কথাবার্ত্তাতেও অনেক সময় অল্পাধিক পরিমাণে ছন্দোলক্ষণ দেখা যায়। কখন কখন স্নেহধ্বনিগণের গছুরচনাতে সুস্পষ্ট ছন্দোলক্ষণ দৃষ্ট হয়। কিন্তু পড়েই ছন্দের লক্ষণগুলি সর্বাপেক্ষা বহুল পরিমাণে ও স্পষ্টভাবে বর্ত্তমান থাকে। বলিতে গেলে ছন্দই কাব্যের প্রাণ। ছন্দোযুক্ত বাক্য বা পদ্যই কাব্যের বাহন।

এই গ্রন্থে প্রধানতঃ বাংলা পদ্যছন্দের উপাদান ও তাহার রীতির আলোচনা করা হইবে। ছন্দ বলিতে এখানে metre বা পদ্যছন্দ বুঝিতে হইবে।

[২] যদি ভাষার স্বাভাবিক উচ্চারণ-পদ্ধতি অব্যাহত রাখিয়া বিভিন্ন বাক্যাংশ কোন সুস্পষ্ট সুন্দর আদর্শ অনুসারে যোজনা করা হয়, তবে সেখানে ছন্দ আছে, বলা যাইতে পারে।

সঙ্গীতে অনেক সময় সাধারণ উচ্চারণ-পদ্ধতির ব্যত্যয় করিয়া তাল ঠিক রাখা হয়, অর্থাৎ ছন্দ বজায় রাখা হয়। ‘একদা এক বাঘের গলায় হাড় ফুটিয়াছিল’ এই বাক্যটি লইয়াও গানের কলি রচিত হইয়াছে। কবিতায় একরূপ স্বাধীনতা চলে না।

কোন একটি বিশেষ pattern বা আদর্শ অনুসারে উপকরণগুলি সংযোজিত

* এই গ্রন্থের পরিশিষ্টে ‘বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব’-শীর্ষক অধ্যায়ে ইহাদের অনেকগুলি হস্তের বিস্তৃত ব্যাখ্যা দেওয়া হইয়াছে।

† আদর্শ কথাটি এখানে Pattern অর্থে ব্যবহৃত হইল। নক্সা, ছাঁচ, পরিপাটী ইত্যাদি কথাও প্রায় ঐ ভাবে প্রকাশ করে। এই অর্থে রবীন্দ্রনাথ ‘রূপকল্প’ শব্দটি ব্যবহার করিয়াছেন।

না হইলে ছন্দোবোধ আসে না। সমস্ত শিল্পকৃষ্টিতেই আদর্শের প্রভাব দেখা যায়। ঐ আদর্শই আমাদের রসাত্মকত্বের symbol বা বাহ্য প্রতীক। আমাদের সর্ববিধ কার্যের মধ্যে কোন না কোন এক প্রকার আদর্শের প্রভাব দেখা যায়। জোড়ায় জোড়ায় জিনিষ রাখা বা ব্যবহার করা, দুই দিক সমান করিয়া কোন কিছু তৈয়ার করা—এ সমস্তই আমাদের আদর্শাঙ্করণের পরিচয় প্রদান করে। এরূপ না করিলে সমস্ত ব্যাপারটা খাপছাড়া ও বিশ্রী বলিয়া বোধ হয়।

উপরে অতি সরল দুই-এক প্রকার আদর্শের উদাহরণ মাত্র দেওয়া হইল। নানারূপ জটিল রসাত্মকত্বের জন্ত নানারূপ জটিল আদর্শেরও ব্যবহার হইয়া থাকে।

আদর্শের পৌনঃপুনিকতা হইতে ছন্দের উপকরণগুলিও মধ্যে মধ্যে এক প্রকার একা অল্পভূত হয় এবং সেজন্য তাহাদের ছন্দোবদ্ধ বলা হয়। এই একাবোধ ছন্দোবোধের ভিত্তিস্থানীয়।

[৩] বাংলা পণ্ডে পরিমিত কালানন্তরে সমধর্মী বাক্যাংশের যোজনা হইতেই ছন্দোবোধ জন্মে।

নানা ভাষায় নানা প্রকৃতির ছন্দ আছে। বাক্যের ধর্ম নানাবিধ। প্রত্যেক ভাষাতেই দেখা যায় যে, জ্ঞাতির প্রকৃতি ও উচ্চারণ-পদ্ধতি অনুসারে এক এক জ্ঞাতির ছন্দ বাক্যের এক একটি বিশেষ লক্ষণ অবলম্বন করিয়া থাকে।

বৈদিক ও প্রাচীন সংস্কৃতে দেখিতে পাই যে অক্ষরের দৈর্ঘ্যই ছন্দের ভিত্তিস্থানীয়, এবং একটা বিশেষ আদর্শ অনুসারে হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের সমাবেশ অবলম্বন করিয়াই ছন্দ রচিত হয়।

ইংরাজিতে অক্ষরের স্বাভাবিক গাভীয়া বা accent-ই ছন্দের ভিত্তিস্থানীয়। প্রতি চরণে কয়টি accent, এবং চরণের মধ্যে accented ও unaccented অক্ষরের কি পারস্পর্য্য, ইহার উপরই ছন্দের ভিত্তি।

অর্ধাচীন সংস্কৃত ও প্রাকৃতের অনেক ছন্দে এবং বাংলা ছন্দে দেখিতে পাওয়া যায় যে, জিহ্বার সাময়িক বিরতি বা বতিই ছন্দের ভিত্তিস্থানীয়। ঠিক কতক্ষণ পরে পরে যত্নের আবর্তন হইবে, তাহাই এখানে মুখ্য তথ্য। দুই যতির মধ্যে কালপরিমাণই বাংলা ছন্দের প্রধান বিচার্য্য বিষয়।

অক্ষর (Syllable)

[৪] ধ্বনিবিজ্ঞানের-মতে বাক্যের অণু হইতেছে অক্ষর বা syllable। (চলিত বাংলায় অনেক সময় অক্ষর বলিতে এক একটি লিখিত হ্রস্ব্ মাত্র

বুঝায়। কিন্তু ব্যংগপত্তি-হিসাবে অক্ষরের অর্থ syllable, এবং এই অর্থই ইহা সংস্কৃতে ব্যবহৃত হয়। বাংলাতেও এই অর্থই ইহাকে ব্যবহার করা উচিত।)

অক্ষরকে বিশ্লেষ করিলে এক একটি বিশিষ্ট ধ্বনি (sound, phone) পাওয়া যায়, এই ধ্বনিকে বাক্যের ‘পরমাণু’ বলা যাইতে পারে। যথা—‘কা’, ‘এক্’, ‘ক্রী’, ‘ধ্ব’, ‘গৌ’, ‘চল্’—অক্ষর; ‘ক্’, ‘আ’, ‘এ’, ‘ব্’, ‘ঈ’, ‘প্’, ‘ল্’, ‘উ’, ‘গ্’, ‘ঔ’, ‘চ্’, ‘অ’—ধ্বনি।

✓ বাগ্যশ্লের স্বল্পতম প্রয়াসে যে ধ্বনি উৎপন্ন হয় তাহাই অক্ষর। প্রত্যেক অক্ষরের মধ্যে মাত্র একটি করিয়া স্বরধ্বনি থাকিবেই; তন্নিম্ন স্বরের উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে দুই একটি ব্যঞ্জনবর্ণও উচ্চারিত হইতে পারে। স্বরবর্ণের বিনা সাহায্যে ব্যঞ্জনবর্ণের উচ্চারণ হয় না। *

অক্ষর দুই প্রকার—স্বরাস্ত (open), ও হলস্ত (closed); স্বরাস্ত অক্ষর যথা—‘না’, ‘বা’, ‘দে’, ‘সে’ ইত্যাদি; হলস্ত অক্ষর, যথা—‘জল’, ‘হাত’, ‘বাঃ’ ইত্যাদি।

[৫] ছন্দের আলোচনার সময় উচ্চারণের দিকে সর্বদা লক্ষ্য রাখিতে হইবে। লিখিত হরফ বা বর্ণ এবং অক্ষর এক নহে। তন্নিম্ন ইহাও স্মরণ রাখিতে হইবে যে বাংলার প্রচলিত বর্ণমালা হইতে এই ভাষার সব কয়টি প্রধান ধ্বনির (phoneme-এর) পরিচয় পাওয়া যায় না। অনেক সময় দুইটি লিখিত স্বরবর্ণ জড়াইয়া মাত্র একটি স্বরের ধ্বনি পাওয়া যায়। ‘বেরিয়ে যাও’ এই বাক্যের শেষ শব্দ ‘যাও’ বাস্তবিক একাঙ্কর, শেষের ‘ও’ ভিন্নরূপে উচ্চারিত হয় না, পূর্ববর্তী ‘আ’ ধ্বনির সহিত জড়াইয়া থাকে। কিন্তু ‘আমাদের বাড়ী যেও’—এই বাক্যের শেষ শব্দটি দুইটি অক্ষরযুক্ত, কারণ শেষের ‘ও’ ভিন্নরূপে স্পষ্ট উচ্চারিত হইতেছে।

তন্নিম্ন কখন কখন এক একটি স্বর লেখার সময় ব্যবহৃত হইলেও পড়ার সময় বাস্তবিক বাদ যায়। যেমন, কলিকাতা অঞ্চলের উচ্চারণ-রীতি অনুসারে ‘লাফিয়ে’ এই শব্দটির উচ্চারণ হয় যেন ‘লাফ^ইয়ে’=‘লাফ্যে’, ‘তুই বুঝি মুকিয়ে মুকিয়ে বেবিস্’—ইহার উচ্চারণ হয়, ‘তুই বুঝি মুক্যে মুক্যে দেবিস্’†।

* Semi-vowel-জাতীয় ব্যঞ্জনবর্ণ, স্বরবর্ণের বিনা সহায়তায় উচ্চারিত হইতে পারে বটে, কিন্তু তখন এই প্রকারের ব্যঞ্জনবর্ণ syllable অর্থাৎ অক্ষরসাধক ও স্বরবর্ণের সামিল হয়।

† সধবার একাদশী—দীনবন্ধু মিত্র।

অধিকন্তু স্বরবর্ণের হ্রস্বতা বা দীর্ঘতা বিবেচনার সময়ও উচ্চারণরীতি স্মরণ রাখিতে হইবে। ‘হেয়েন’ বলিতে গেলে ‘হে’ অক্ষরটির ‘এ’ হ্রস্বভাবে উচ্চারিত হয়; কিন্তু কাহাকেও কিছু দূর হইতে ডাকিতে গেলে যখন ‘ওহে বয়েন’ বলিয়া ডাকি, তখন ‘ওহে’ শব্দের ‘হে’ দীর্ঘস্বরাস্ত হয়।

তন্মিন্ন, স্বরবর্ণের মধ্যে মৌলিক ও যৌগিক (diphthong) ভেদ দুই জাতি আছে। ‘অ, আ, ই (ঈ), উ (ঊ), এ, ও, ণ’ প্রভৃতি মৌলিক স্বর; ‘ঐ’ যৌগিক-স্বর, কারণ ইহা বাস্তবিক ‘ও’+‘ই’ এই দুইটি স্বরের সংযোগে রচিত। তদ্রূপ ‘ঔ’, ‘আই’, ‘আও’ ইত্যাদি যৌগিক স্বর।

যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর ধ্বনিবিজ্ঞানের মতে হলন্ত অক্ষরেরই সামিল।

[৬] ধ্বনিবিজ্ঞানের মতে স্বরের চারিটি ধর্ম—[১] তীব্রতা (pitch)—স্বাস বহির্গত হইবার সময় কণ্ঠস্থ বাবতন্ত্রী উপর যে রকম টান পড়ে, সেই অনুসারে তাহাদের দ্রুত বা মৃদু কম্পন শুরু হয়। যত বেশী টান পড়িবে, ততই দ্রুত কম্পন হইবে এবং স্বরও তত চড়া বা তীব্র হইবে, [২] গাঙ্গীর্ষ্য (intensity বা loudness)—অক্ষরের উচ্চারণের সময় যত বেশী পরিমাণে শ্বাসবায়ু একযোগে বহির্গত হইবে, স্বর তত গাঙ্গীর্ষ্য হইবে এবং তত দূর হইতেও স্পষ্টরূপে স্বর শ্রুতিগোচর হইবে, [৩] স্বরের দৈর্ঘ্য বা কালপরিমাণ (length বা duration)—যতক্ষণ ধরিয়া বাগযন্ত্র কোন বিশেষ অবস্থানে থাকিয়া কোন অক্ষরের উচ্চারণ করে, তাহার উপরই স্বরের দৈর্ঘ্য নির্ভব করে, [৪] ‘স্বরের রঙ’ (tone-colour)—শুদ্ধ স্বরমাত্রের উচ্চারণ কেহ করিতে পারে না, স্বরের উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে অগ্ৰান্ত ধ্বনিরও স্রষ্ট হয় এবং তাহাতেই কাহারও স্বর মিষ্ট, কাহারও স্বর কর্কশ ইত্যাদি বোধ জন্মে; ইহাকেই বলা হয় ‘স্বরের রঙ’।

এই চারিটি ধর্মের মধ্যে দৈর্ঘ্য ও গাঙ্গীর্ষ্য—এই দুইটি লইয়াই বাংলা ছন্দের কারাবার। অবশ্য, কথা বলিবার সময় নানা লক্ষণাক্রান্ত অক্ষর-সমষ্টির পরস্পরায় উচ্চারণ হইতে থাকে। কিন্তু ছন্দোবোধ, বাক্যের অগ্ৰান্ত লক্ষণকে উপেক্ষা করিয়া, দুই একটি বিশেষ লক্ষণকেই অবলম্বন করিয়া থাকে। ভিন্ন ভিন্ন ভাষায় এ সম্বন্ধে রীতি বিভিন্ন।

✓ ছেদ, যতি ও পর্ব

[৭] কথা বলার সময় আমরা অনঙ্গল বলিয়া যাইতে পারি না; হৃৎকূলের বাতাস কমিয়া গেলেই হৃৎকূলের সঙ্কোচন হয়, এবং শারীরিক সামর্থ্য অনুসারে

সেই সঙ্কোচনের জ্ঞাত ক্রম বা বেশী আয়াস বোধ হয়। সেইজন্ত কিছু সময় পরেই ফুসফুসের আরামের জ্ঞাত এবং মাঝে মাঝে তৎসঙ্গে পুনরুৎ নিঃশ্বাস-গ্রহণের জ্ঞাত বলার বিরতি আবশ্যক হইয়া পড়ে। নিঃশ্বাস-গ্রহণের সময় শব্দোচ্চারণ করা যায় না।

এই বক্রমের বিরতির নাম ‘বিচ্ছেদ-যতি’, বা শুধু ছেদ (breath-pause)। খানিকটা উক্তি অথবা লেখা বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে যে, মাঝে মাঝে ছেদ থাকার জ্ঞাত তাহা বিভিন্ন অংশে বিভক্ত হইয়া আছে। এইরূপ প্রত্যেকটি অংশ এক একটি breath-group বা শ্বাসবিভাগ, কারণ তাহা একবার বিবর্তিত পব হইতে পুনরায় বিরতি পর্য্যন্ত এক নিঃশ্বাসে উচ্চারিত ধ্বনির সমষ্টি। এইরূপ বিভিন্ন অংশের মধ্যে একটি করিয়া ধ্বনির বিচ্ছেদস্থল বা ‘ছেদ’ আছে। ব্যাকবর্ণ-অনুযায়ী প্রত্যেক sentence বা বাক্যই পূর্ণ একটি শ্বাসবিভাগ বা কয়েকটি শ্বাসবিভাগের সমষ্টি। কখন কখন একটি clause বা খণ্ডবাক্যে পূর্ণ শ্বাসবিভাগ হয়।

বাক্যের শেষেব ছেদ কিছু দীর্ঘ হয়, সে জ্ঞাত ইহাকে পূর্ণছেদ (major breath-pause) বলা যাইতে পারে। বাক্যের মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন phrase বা অর্থবাচক শব্দসমষ্টির মধ্যে সামান্য একটু ছেদ থাকে, তাহাকে উপছেদ (minor breath-pause) বলা যায়। পূর্ণছেদ ও উপছেদ অনুসারে বৃহত্তর শ্বাসবিভাগ (major breath-group) ও ক্ষুদ্রতর শ্বাসবিভাগ (minor breath-group) গঠিত হয়।

ছেদ বা বিচ্ছেদ-যতিকে ‘ভাব-যতি’ (sense-pause)-ও বলা যাইতে পারে। উপছেদ যেখানে থাকে, সেখানে অর্থবাচক শব্দসমষ্টির শেষ হইয়াছে বুঝিতে হইবে; বাক্যের অর্থ কিরূপে করিতে হইবে, উপছেদ থাকার দরুন তাহা বুঝা যায়—একটি বাক্য অর্থবাচক নানা খণ্ডে বিভক্ত হয়। যেখানে পূর্ণছেদ থাকে, সেখানে অর্থের সম্পূর্ণতা ঘটে ও বাক্যের শেষ হয়। এ জ্ঞাত phrase ও sentence-কে ‘অর্থবিভাগ’ (sense-group) বলা যাইতে পারে।

লিখনরীতি অনুসারে যেখানে কমা, সেমিকোলন প্রভৃতি চিহ্ন বসান হয়, সেখানে প্রায়ই কোন এক প্রকার ছেদ থাকে—হয়, পূর্ণছেদ, না হয়, উপছেদ। ব্যাকরণের নিয়মে যেখানে full-stop বা পূর্ণছেদ পড়ে, ছন্দের নিয়মে সেখানেও major breath-pause বা পূর্ণছেদ পাড়বে। কিন্তু যেখানে কমা, সেমিকোলন আদি পড়ে না, এমন স্থলেও উপছেদ পড়ে, এবং যেখানে syntax-এর (অর্থান্

বাক্যবীতিগত) পূর্ণচ্ছেদ নাই, সেখানেও ছন্দের পূর্ণচ্ছেদ পড়িতে পারে।
একটি উদাহরণ দেওয়া যাক :—

রামগিরি হইতে হিমালয় পর্যন্ত * প্রাচীন ভারতবর্ষের * যে দীর্ঘ এক খণ্ডের মধ্য দিয়া *
মেঘদূতের মন্দাকিনী ছন্দে * জীবনস্রোত প্রবাহিত হইয়া গিয়াছে, ** সেখানে হইতে * কেবল
বর্ষাকাল নহে, * চিরকালের মতো ~ আমরা নির্ধামিত হইয়াছি *। (মেঘদূত, রবীন্দ্রনাথ
ঠাকুর)।

উপরের বাক্যটিতে যেখানে একটি তারকাচিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, পড়িবার
সময় সেইখানেই একটু থামিতে হয়, সেখানেই একটি উপচ্ছেদ পড়িয়াছে।
এইটুকু না থামিলে কোন শব্দের সহিত কোন শব্দের অর্থ, তাহা ঠিক বুঝা যায়
না; এই উপচ্ছেদগুলির দ্বারাই বাক্যটি অর্থবাচক কয়েকটি খণ্ডে বিভক্ত
হইয়াছে। যেখানে দুইটি তারকাচিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেখানে পূর্ণচ্ছেদ
বুঝিতে হইবে। সেখানে অর্থের সম্পূর্ণতা ও বাক্যের শেষ হইয়াছে; সেখানে
উচ্চারণের দীর্ঘ বিরতি ঘটে এবং সম্পূর্ণ প্রশ্বাসত্যাগের পব নূতন কবিতা
শ্বাস গ্রহণ করা হয়।

[৮] যেখানে ছন্দ থাকে, সেখানে সব কয়টি বাগ্‌যন্ত্রই বিবাম পায়।
এক ছন্দ হইতে অপর ছন্দ পর্যন্ত এক একটি শ্বাসবিভাগের মধ্যে এক রকম
অনর্গল বাগ্‌যন্ত্রের ক্রিয়া চলিতে থাকে। তজ্জন্ম বাগ্‌যন্ত্রের ক্রান্তি ঘটে এবং
পুনশ্চ শক্তিসঞ্চারের আবশ্যকতা হয়। ছন্দের সময় অবশ্য সমস্ত বাগ্‌যন্ত্রই নূতন
করিয়া শক্তিসঞ্চারের অবসর পায়। কিন্তু ছন্দ ভাবের অমুখ্যায়ী বলিয়া সব
সময় নিয়মিতভাবে বা তত শীঘ্র পড়ে না, অথচ পূর্ব হইতেই জিহ্বার ক্রান্তি
ঘটিতে পারে, এবং বিরামের আবশ্যকতা হইতে পারে। এক এক বারের ঝাঁকে
কয়েকটি অক্ষর উচ্চারণ করার পর পুনশ্চ শক্তিসংগ্রহের জন্য জিহ্বা এই বিরামের
আবশ্যকতা বোধ করে। বিরামের পর আবার এক ঝাঁকে পুনশ্চ কয়েকটি
অক্ষরের উচ্চারণ করে। এই বিরামস্থলকে বিরাম-যতি বা শুধু যতি নাম
দেওয়া যাইতে পারে। যেখানে যতির অবস্থান, সেখানে একটি impulse বা
ঝাঁকের শেষ; এবং তাহার পরে আর একটি ঝাঁকের আরম্ভ।

অবশ্য অনেক সময়ই ছন্দ ও যতি এক সঙ্গে পড়ে। কিন্তু সর্বদাই একরূপ
হয় না। যখন যতির সহিত ছন্দের সংযোগ না হয়, তখন যতি-পতনের সময়
ধ্বনির প্রবাহ অব্যাহত থাকে; শুধু জিহ্বার ক্রিয়া থাকে না, এবং স্বর একটা
drawl বা দীর্ঘ টানে পর্যাবসিত হয়। আবার জিহ্বা যখন impulse বা ঝাঁকের

বেগে চলিতে থাকে, তখনও সহস্র ছন্দ পড়িয়া থাকে ; তখন মূহুর্তের জন্ত ধনি স্তব্ধ হয়, কিন্তু জিহ্বা বিশ্রাম গ্রহণ করে না, কোঁকেবও শেষ হয় না, এবং ছন্দের পর যখন ধনিপ্রবাহ চলে, তখন আবাব নূতন কোঁকের আবস্ত হয় না।

[৯] যতির অবস্থান হইতেই বাংলা ছন্দের ঐক্যবোধ জন্মে পরিমিত কালানন্তরে কোন আদর্শ অনুসারে যতি পড়িবেই। ছন্দ sense বা অর্থ অনুসারে পড়ে ; সূতবাং ইহার দ্বারা পদ্য অর্থানুযায়ী অংশে বিভক্ত হয়। জিহ্বার সামর্থ্যানুসারে যতি পড়ে। ইহার দ্বারা পদ্য পরিমিত ছন্দোবিভাগে বিভক্ত হয়। প্রত্যেক ছন্দোবিভাগ বাগ্যন্ত্রেব এক এক বাবের কোঁকেব মাত্রানুসারে হইয়া থাকে। এই কোঁকেব মাত্রাই বাংলায় ছন্দোবিভাগের ঐক্যের লক্ষণ।

বাংলা পদ্যে এক একটি ছন্দোবিভাগেব নাম পর্ব (measure বা bar)। পরিমিত মাত্রার পর্ব দিয়াই বাংলা ছন্দ গঠিত হয়। এক এক বাবের কোঁকে ক্লাস্তিবোধ বা বিরামের আবশ্যকতা বোধ না হওয়া পর্য্যন্ত যতটা উচ্চারণ করা যায়, তাহারই নাম পর্ব। পর্বই বাংলা ছন্দের উপকরণ।

পর্বেব সহিত পর্ব গ্রথিত করিয়াই ছন্দের মাল্য রচনা করা হয়। পর্বেব মাত্রাসংখ্যা হইতেই ছন্দের চাল বোঝা যায়। পর্বের দৈর্ঘ্য (অর্থাৎ মাত্রাসংখ্যা) ঠিক বাখিয়া নানাভাবে চরণ ও স্তবক (stanza) গঠন করিলেও ছন্দের ঐক্য বজায় থাকে, কিন্তু যদি পর্বের দৈর্ঘ্যেব হিসাবে গরমিল হয়, তবে চরণের দৈর্ঘ্য বা স্তবকগঠনেব রীতির দ্বারাই ছন্দের ঐক্য বজায় রাখা যাইবে না। *

তুমি আছ মোব জীবন মরণ হরণ করি—

এই চরণটিতে মোট সতের মাত্রা।

সকল বেলা কাটিয়া গেল বিকাল নাহি যায়—

এই চরণটিতেও সতের মাত্রা। কিন্তু এই দুইটি চরণে মোট মাত্রাসংখ্যা সমান

* কেবল অমিতাক্ষর ছন্দে—যেখানে বৈচিত্র্যেব দিকেই কোঁক বেশী, সেই ক্ষেত্রে—ইহার ব্যতিক্রম কখনও কখনও দেখা যায়—

...মস্তকে পড়িবে ঝরি | —তারি মাঝে যাব অভিসাবে

তার কাছে | —জীবন সর্বস্বধন | অর্পিয়াছি য'রে।

(এবার ফিরাও মোবে, রবীন্দ্রনাথ)

হইলেও তাহাদিগকে এক গোত্রে ফেলা যাইবে না, এই দুইটি চরণ একই স্তবকে স্থান পাইবে না। কারণ, ইহাদের চাল ভিন্ন। এই পার্থক্যের স্বরূপ বোঝা যায় চরণের উপকরণস্থানীয় পর্বের মাত্রা হইতে।

প্রথম চরণটিতে মূল পর্ব ছয় মাত্রার, তাহার ছন্দোলিপি এইরূপ—

তুমি আছ মোর | জীবন মরণ | হরণ করি। (=৬+৬+৬)

দ্বিতীয় চরণটিতে মূল পর্ব পাঁচ মাত্রার, তাহার ছন্দোলিপি এইরূপ—

সঁকল বেলা | কাটিয়া গেল | বিকাল নাহি | যায়। (=৫+৫+৫+২)

ছয় মাত্রার ও পাঁচ মাত্রার পর্বের ছন্দোগুণ সম্পূর্ণ পৃথক্। এই পার্থক্যের জন্মই উক্ত চরণ দুইটির ছন্দ সম্পূর্ণ বিভিন্ন প্রকৃতির বলিয়া মনে হয়।

ছেদ যেমন দুই রকম, যতিও সেইরূপ মাত্রাভেদে দুই রকম—অর্দ্ধযতি ও পূর্ণযতি। ক্ষুদ্রতর ছন্দোবিভাগ বা পর্বের পরে অর্দ্ধযতি, এবং বৃহত্তর ছন্দো-বিভাগ বা চরণের পরে পূর্ণযতি থাকে।

[১০] বাংলা কবিতায় অনেক ক্ষেত্রেই উপছেদ ও অর্দ্ধযতি এবং পূর্ণছেদ ও পূর্ণযতি অবিকল নিলিয়া যায়। কিন্তু সব সময়ে তাহা হয় না। সময়ে সময়ে ছেদ ছন্দোবিভাগের মাঝে পড়িয়া ছন্দের একটানা স্রোতের মধ্যে বিচিত্র আন্দোলন সৃষ্টি করে।

নিম্নের কয়েকটি দৃষ্টান্ত হইতে ছেদ ও যতিব প্রকৃতি প্রতীত হইবে—

([*] ও [* *], এই দুই সঙ্কেতদ্বারা উপছেদ ও পূর্ণছেদ নির্দেশ করিয়াছি, এবং [|] [||] এই সঙ্কেতদ্বারা অর্দ্ধযতি ও পূর্ণযতি নির্দেশ করিতেছি।)

ঈশ্বরীরে জিজ্ঞাসিল * | ঈশ্বরী পাটনী * * |

একা দেখি কুলবধু * | কে বট আপনি * * | (অন্নদামঙ্গল, ভারতচন্দ্র)

গগন ললাটে * | চূর্ণকাষ মেঘ * |

স্তরে স্তরে স্তরে কুঠে * * |

কিরণ মাখিবা * | পবনে উড়িয়া * |

দিগন্তে বেড়ায় ছুটে * * (আশাকানন, হেমচন্দ্র)

আমি যদি | জন্ম নিভেম * | কালিদাসের | কালে * * ||

দৈবে হতেম | ঈশম রত্ন * | নবরত্নের | মালে * * ||

(সেকাল, রবীন্দ্রনাথ)

আর—ভাষাটাও তা | ছাড়া * মোটে | বৈকে না * রয় | খাড়া * * |

আর—ভাবের মাথায় | লাঠি মারলেও * | ঘেঘ নাকো দে | সাড়া * * |

সে—হাজার-ই পা | ছলাই, * গোঁড়ো | হাজার-ই দিই | চাড়া; * * |

(হাসির গান, ঘিজেলালাল)

একাকিনী শোকাহুলা | অশোক কাননে

কাদেন রাঘববাণী * | আঁধার কুটীরে

নীরবে। * * দূরন্ত চেড়ী | সীতারে ছাড়িয়া।

ফেরে দূরে, * মত্ত সবে | উৎসব কৌতুকে। * *

(মেঘনাদবধ কাব্য, মধুসূদন)

গ্রামে গ্রামে সেই বার্তা | রটি' গেল ক্রমে *

মৈত্র মহাশয় যাবে | সাগর সঙ্গমে * ।

তীর্থস্থান লাগি'। * * | সঙ্গীদল গেল জুটি' ।

কত বালবৃদ্ধ নরনারী, * | নৌকা ছুটি ।

প্রস্তুত হইল ঘাটে। * *

(দেবতার গ্রাস, রবীন্দ্রনাথ)

পর্ব (Bar) ও পর্বঙ্গ (Beat)

[১১] ইতিপূর্বে বলা হইয়াছে যে, বাংলা ছন্দ কয়েকটি পর্ব (অর্থাৎ এক এক বোঁকে উচ্চারিত বাক্যাংশ) লইয়া গঠিত হয়। ছন্দোন্নয়ন করিতে হইলে সমান মাপের, বা কোন নিয়ম অনুসারে পরিমিত মাপের, পর্ব ব্যবহার করিতে হইবে। পূর্বের ১ম, ২য়, ৩য়, ৪র্থ দৃষ্টান্তে সমান মাপের পর্বই প্রায় ব্যবহার করা হইয়াছে, কেবল ১ম, ৩য়, ৪র্থ দৃষ্টান্তে প্রতি পংক্তির শেষে যেখানে পূর্ণচ্ছেদ আছে, সেখানে পর্বটি ঈষৎ ছোট হইয়াছে, এবং ২য় দৃষ্টান্তে পূর্ণচ্ছেদের পূর্বের পর্বটি ঈষৎ বড় হইয়াছে।

সাধারণতঃ পর্ব মাত্রেই কয়েকটি শব্দের সমষ্টি। শব্দ বলিতে মূল শব্দ বা বিভক্তি বা উপসর্গ ইত্যাদি বুঝিতে হইবে। এক্ষণে কয়েকটি শব্দ লইয়া একটি বৃহত্তর পদ রচিত হইলেও, ছন্দের বিভাগের সময় প্রত্যেকটি গোটা শব্দকে বিভিন্ন ধরিতে হইবে। 'গুলি', 'বারা', 'হইতে' ইত্যাদি যে সমস্ত বিভক্তি, মাপে ও ব্যবহারে, শব্দের অনুরূপ, তাহাদিগকেও ছন্দের হিসাবে

এক একটি শব্দ বলিচা গণ্য করিতে হইবে। এই শব্দই বাংলা উচ্চারণের ভিত্তিস্থানীয়।

প্রত্যেকটি পর্ব দুইটি বা তিনটি পর্বাক্ষের সমষ্টি। * ১ম দৃষ্টান্তে ‘একা দেখি কুলবধু’ এই পর্বটিতে ‘একা দেখি’ ও ‘কুলবধু’ এই দুইটি পর্বাক্ষ আছে। সাধারণতঃ এক একটি পর্বাক্ষ-ও, হয়, একটি মূল শব্দ, না হয়, কয়েকটি মূল শব্দের সমষ্টি। (পর্বাক্ষের বিভাগ দেখাইবার জন্য [:] চিহ্ন ব্যবহৃত হইবে।)

[১২] পূর্বে স্বরব গান্ধীধ্বের কথা বলা হইয়াছে। কথা বলিবার সময় বলাবর সব কয়টি অক্ষর সমান গান্ধীধ্বা সঙ্গকরে উচ্চারণ করা যায় না। গান্ধীধ্বের হ্রাস-বৃদ্ধি হওয়াই নিয়ম। সাধারণ বাংলা উচ্চারণে প্রতি শব্দের প্রথমে স্বরের গান্ধীধ্বা কিছু বেশী হয়, শব্দের শেষে কিছু কম হয়। প্রত্যেকটি পর্বাক্ষের প্রথমেও স্ববগান্ধীধ্বা বেশী, শেষে কিছু কম। যদি একই পর্বাক্ষেব মধ্যে একাধিক শব্দ থাকে, তবে প্রথম শব্দ অপেক্ষা পর্ববর্তী শব্দের গান্ধীধ্বা কম হয়; পর্বাক্ষের প্রথম হইতে গান্ধীধ্বা একটু একটু করিয়া কমিতে থাকে, পর্বাক্ষের শেষে সর্বাপেক্ষা কম হয়। পর্ববর্তী পর্বাক্ষ আবৃত্ত হইবার সময় পুনশ্চ গান্ধীধ্বা বাড়িয়া যায়। এইরূপে স্বরগান্ধীধ্বের বৃদ্ধি অনুসারে পর্বাক্ষ বিভাগ করা যায়। ‘একা দেখি কুলবধু’ এইটি পড়িতে গেল ‘এ’ উচ্চারণের সময় বাগবন্ধের impulse বা ঝাঁকোব আবৃত্ত হয় এবং পর্ব ও আরম্ভ হয়। সেই সময়ে স্বরের যেটুকু গান্ধীধ্বা তাহা ক্রমশঃ কমিতে কমিতে ‘বি’ উচ্চারণের সময় সর্বাপেক্ষা কম হয়, তাহার পূর্ব ‘কু’ উচ্চারণের সময় আবার স্বরের গান্ধীধ্বা বাড়িয়া ‘ধু’ উচ্চারণের সময় সর্বাপেক্ষা কম হয়। সেই সময়ে উচ্চারণ-প্রবাসের বথকিৎ বিরতি ঘটে, নূতন ঝাঁকোর জগ্ম নূতন করিয়া শক্তি-সঙ্গার আবশ্যক হয়। স্তবরাং এখানে পর্বের শেষ হয়।

* কিন্তু শুধু দুই আর তিন কেন? এই প্রশ্নের উত্তর দিতে হইলে বোধ হয় গণিতের দার্শনিক তত্ত্ব, বা বিশ্বরহস্যের সঙ্কেত হিসাবে গণিতের মূল্য, ইত্যাদি জটিল তথ্যের আলোচনা করিতে হয়। স্থিতির মূলতত্ত্বের বিভাগ করিতে গিয়া আমরা জড় ও চৈতন্য প্রকৃতি ও পুরুষ—এইরূপ দুইটি ভাগ, কিংবা কোন একটা Trinity—যেমন ব্রহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বর—এইরূপ তিনটি ভাগ করি কেন? আমাদের পক্ষে শুধু এইটুকু জানাই যথেষ্ট যে গণিতে ২ আর ৩ কে প্রাথমিক জোড় ও বিজোড় সংখ্যা বলা হয়, এবং তাহা হইতেই যে সমস্ত সংখ্যার উৎপত্তি তাহা স্বীকার করা হয়। এইরূপ কোন দার্শনিক তত্ত্বের সাহায্যে ছন্দোবিজ্ঞানে ২ আর ৩-এর গুরুত্ব ব্যাখ্যা করা যায়।

কিন্তু খাসাঘাত বা একটা অতিরিক্ত জোর দিয়া যখন কবিতা পাঠ করা যায়, তখন স্বরগাভীরোর বৃদ্ধি শব্দের প্রথমে না হইয়া শেষেও হইতে পারে—

‘বেথায় স্বপে । তবু যুগল । পাগল হয়ে । বেড়ার’

এইটি পাঠ করিতে গেলে দেখা যায়, রেফ-চিহ্নিত অক্ষরগুলি শেষের শেষে অবস্থিত হওয়া সত্ত্বেও খাসাঘাতের প্রভাবে ঐ ঐ অক্ষরে স্বরগাভীরোর হ্রাস না হইয়া বৃদ্ধি হইয়াছে ।

দুইটি বা তিনটি পর্কান্ন লইয়া একটি পর্ক গঠিত হওয়ায় স্বর-গাভীরোর হ্রাস-বৃদ্ধি ব্রহ্ম পর্কের মধ্যে একরূপ স্পন্দন অন্তর্ভুক্ত হয় । এই স্পন্দনটুকু ছন্দের প্রাণ । এই স্পন্দন থাকিব ব্রহ্ম পর্ক কাব্যের উপকরণ এবং ভাবপ্রকাশের বাহন হইয়াছে, এবং শ্রবণমাত্র মনে আবেগের উৎপাদন ও রসের স্পৃহা আনয়ন করে ।

✍

✍ মাত্রা (Mora)

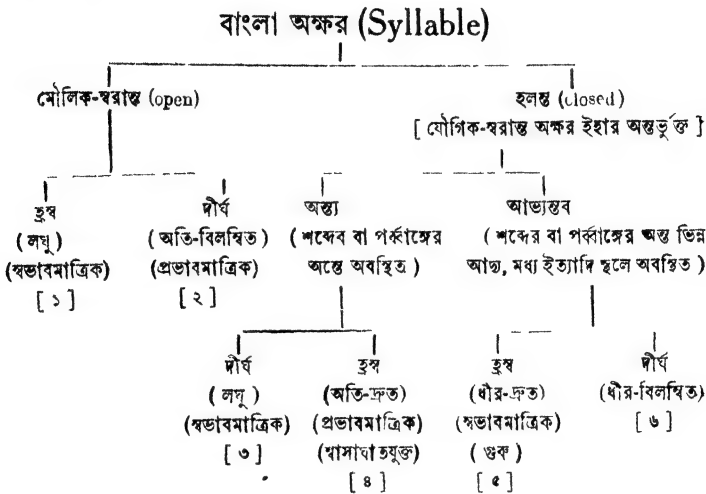
[১৩] বাংলা ছন্দের সমস্ত হিসাব চলে মাত্রা অনুসারে ।

✓ মাত্রার মূল তাৎপর্য duration বা কালপরিমাণ । এক একটি অক্ষরের উচ্চারণে কি পরিমাণ সময় লাগে তদনুসারে মাত্রা স্থির করা হয় । কিন্তু মাত্রার এই মূল তাৎপর্য হইলেও সর্বত্র এবং সর্ববিষয়ে যে শুদ্ধ কাল-পরিমাণ অনুসারে মাত্রার হিসাব করা হয়, তাহা নহে । বাস্তবিক, উচ্চারণের সময় বিভিন্ন অক্ষরের কালপরিমাণের নানাক্রম বৈলক্ষণ্য হইয়া থাকে । কিন্তু ছন্দের মাত্রার হিসাবের সময়ে প্রতি অক্ষরের কালপরিমাণের সূক্ষ্ম বিচার করা হয় না । সাধারণতঃ হ্রস্ব বা এক মাত্রার এবং দীর্ঘ বা দুই মাত্রার—একটাই শ্রেণীর অক্ষর গণনা করা হয় । কখন কখন তিন মাত্রার অক্ষরও স্বীকার করা হয় । কিন্তু সব দীঘ বা তদ্ব্য অক্ষরের কালপরিমাণ যে এক বিংশ বা দীর্ঘ অক্ষর মাত্রেরই উচ্চারণে যে হ্রস্ব অক্ষরের ঠিক দ্বিগুণ সময় লাগে, তাহা নহে । নানা কারণে কোন কোন অক্ষরকে অপবাপর অক্ষর অপেক্ষা বড় বলিয়া বোধ হয় ; তখন তাহাকে বলা হয় দীর্ঘ, এবং তাহার অল্পপাতে অপবাপর অক্ষরকে বলা হয় হ্রস্ব ।

সংস্কৃত প্রভৃতি ভাষায় কোন অক্ষরের মাত্রা কত হইবে, তদ্বিষয়ে নির্দিষ্ট বিধি আছে । কিন্তু বাংলায় তত বাধাধরা নিয়ম নাই । অক্ষরের অবস্থান, ছন্দের প্রকৃতি ইত্যাদি অনুসারে অনেক সময় মাত্রা স্থির হয় । যদিও ছন্দে সাধারণ উচ্চারণের রীতির বিশেষ ব্যত্যয় করা চলে না, তত্রাচ ছন্দের খাতিরে

একটু আধটু পরিবর্তন করা চলে। আর, মাত্রার দিক্ দিয়া বাংলা উচ্চারণের রীতিও একেবারে বাঁধাধরা নয়। যাহা হউক, কোনরূপ সন্দেহ বা অনিশ্চিততার ক্ষেত্রে ছন্দের আদর্শ (pattern) অনুসারেই শেষ পর্য্যন্ত অক্ষরের মাত্রা স্থির করিতে হয়।

[১৪] মাত্রাবিচারের জন্ত বাংলা অক্ষরের এইরূপ শ্রেণীবিভাগ করা যাইতে পারে :—



নিম্নে ইহাদের উদাহরণ দেওয়া হইল :

“ঈশানের পুঞ্জমেঘ | অন্ধবেগে ধেয়ে চলে আসে।”

এই চরণে ‘ঈ’ ‘শা’ ‘বে’ ‘গে’ ইত্যাদি (১) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এইরূপ অক্ষর স্বভাবতঃ হ্রস্ব, সুতরাং ইহাদের স্বভাবমাত্রিক বলা যাইতে পারে। উচ্চারণের সময়ে বাগ্‌যন্ত্রের বিশেষ কোন প্রয়াস হয় না বলিয়া ইহাদের “লঘু” বলা যাইতে পারে।

এই চরণে “নের”, “মেঘ” ইত্যাদি (৩) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। স্বাভাবিক উচ্চারণ-পদ্ধতি অনুসারে ইহারা দীর্ঘ, সুতরাং ইহাদেরও স্বভাবমাত্রিক বলা যায়। এরূপ অক্ষর উচ্চারণের জগ্‌ও বাগ্‌যন্ত্রের কোন বিশেষ প্রয়াস হয় না, সুতরাং ইহাদেরও “লঘু” বলা যায়।

এ চরণে ‘পুঞ্জ’ শব্দের ‘পুঞ্’, ‘অঙ্ক’ শব্দের ‘অন্’ (৫) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এই সব স্থলে যথার্থ যুক্তাক্ষরের সৃষ্টি হইয়াছে, কারণ ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত এখানে আছে। একটি অক্ষরের ধ্বনি অব্যবহিত পরবর্তী অক্ষরের ধ্বনির সহিত মিশিয়াছে। সাধারণ উচ্চারণরীতি অনুসারে ইহা বা হ্রস্ব। সুতরাং ইহাদেরও স্বভাবমাত্রিক বলা যায়। কিন্তু ইহাদের উচ্চারণেব স্বাভাবিক একটু বিশেষ প্রয়াস আবশ্যক। এজন্য ইহাদের ‘স্কন্দ’ বলা যাইতে পারে। লঘু অক্ষরের মত ইহাদের বদৃচ্ছ ব্যবহার করা যায় না, কতকগুলি বিধিনিষেধ মানিয়া চলিতে হয় (এই বিধিনিষেধগুলি পরে উল্লেখ করা হইবে)।

“জন-গণ-মন-অধি- | -নাগক জব হে | ভারত-ভাগ্য-নি- | -ধাতা”

এই চরণটিতে ‘না’, ‘হে’, ‘ভা’, ‘ধা’, ‘তা’—(২) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এইরূপ অক্ষর স্বভাবতঃ দীর্ঘ নহে, অতিরিক্ত একটা টানের প্রভাবে ইহার দীর্ঘ হয়। স্বরান্ত অক্ষরের স্বাভাবিক মাত্রার প্রসারণ হয় বলিয়া ইহাদের ‘প্রসার-দীর্ঘ’ বলা যায়। অতিরিক্ত একটা প্রভাবের দ্বারা ইহাদের মাত্রা নিরূপিত হয় বলিয়া ইহাদের ‘প্রভাবমাত্রিক’ বলা যাইতে পারে।

“একি কোতুক | কবিছ নিত্য | গুণো কোতুক- | ময়ি”

এই চরণটিতে ‘কৌ’, ‘নিত্য’ শব্দের ‘নিত্’ (৬) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এই সব স্থলে যুক্তবর্ণের ব্যবহার থাকিলেও যথার্থ যুক্তাক্ষর বা ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত নাই। ‘নিত্য’ শব্দের ‘নিত্’ ও ‘ত্যা’ এই দুইটি অক্ষরের ধ্বনির মধ্যে একটু ফাঁক (space) আছে। এরূপ অক্ষরের উচ্চারণ খুব সাধারণতঃ হয় না বটে, কিন্তু বাগ্‌যন্ত্রেব কোন আশ্বাস হয় না বলিয়া এইরূপ উচ্চারণের প্রতি একটা প্রবণতা আমাদের আছে।

“দেশে দেশে | খেলে বেড়ায় | কেউ করে না | মানা”

এই চরণটিতে ‘ডায়’, ‘কেউ’ (৪) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এরূপ অক্ষর স্বভাবতঃ হ্রস্ব নহে, কেবল অতিরিক্ত স্বাসাঘাতের (stress) প্রভাবে ইহাদের মাত্রার সংকোচন হয়। সুতরাং ইহাদিগকে ‘সঙ্কোচ-হ্রস্ব’ বলা যায়। একটা বিশেষ প্রভাবের দ্বারা ইহাদের মাত্রা নিরূপিত হয় বলিয়া ইহাদেরও ‘প্রভাবমাত্রিক’ বলা যাইতে পারে।

বাংলায় যে স্বাভাবিক উচ্চারণরীতি প্রচলিত, সাধারণতঃ গড়ে আমরা যে রূপ উচ্চারণ করিয়া থাকি, তদনুসারে (১), (৩) ও (৫) এই কয় শ্রেণীর অক্ষরই

পাওয়া যায়। স্তত্রাং ইহাদের স্বভাবমাত্রিক বলা হইয়াছে। পয়ারজাতীয় ছন্দোবন্ধে সমস্ত অক্ষরই প্রায়শঃ স্বভাবমাত্রিক হয়। কদাচ অগ্ৰথাও দেখা যায়। উদাহরণ পরবর্তী অধ্যায়ে দেওয়া হইয়াছে। লক্ষ্য করিতে হইবে যে (৫) শ্রেণীর অক্ষরের উচ্চারণ স্বাভাবিক হইলেও একটু আয়াস-সাধ্য বা গুরু। স্বভাবমাত্রিক ছাড়া অগ্ৰা অক্ষর,—অর্থাৎ (২), (৪), (৬) শ্রেণীর অক্ষরকে কৃত্রিমমাত্রিক বলা যাইতে পারে।

(১) ও (৩) শ্রেণীর অক্ষরের উচ্চারণের জ্ঞাত বাগ্‌ধ্বজের বিশেষ কোন আয়াস আবশ্যক হয় না। এইরূপ অক্ষরের উচ্চারণের জ্ঞাত সর্বদাই একটা স্বাভাবিক প্রবৃত্তি থাকে। ইহাদের এইজ্ঞাত লঘু নাম দেওয়া হইয়াছে।

(২) ও (৪) শ্রেণীর অক্ষরের উচ্চারণ কেবলমাত্র একটা বিশেষ প্রভাবের জ্ঞাতই সম্ভব। মাত্রার পার্থক্য থাকিলেও উভয়ই সাধারণ উচ্চারণের ব্যভিচারী বলিয়া তাহাদের প্রভাবমাত্রিক বলিয়া এক বিশিষ্ট শ্রেণীতে ফেলা যায়। ইহাদের ব্যবহার অতি সতর্কতার সহিত করিতে হয়।*

[১৪ক] একটি হ্রস্ব স্বর বা হ্রস্বস্বরাস্ত্র অক্ষর উচ্চারণ করিতে যে সময় লাগে, তাহাই এক মাত্রার পরিমাণ। এক একটি দীর্ঘ অক্ষরকে দুই মাত্রার সমান বলিয়া ধরা হয়।

সাধারণতঃ হ্রস্বাক্ষর-নির্দেশের জ্ঞাত অক্ষরের উপর [—] চিহ্ন এবং দীর্ঘাক্ষর-নির্দেশের জ্ঞাত অক্ষরের উপর [-] চিহ্ন ব্যবহৃত হইবে। সময়ে সময়ে বাংলা ছন্দে অক্ষরের বিশেষ প্রকৃতি বুঝাইবার জ্ঞাত অক্ষরের উপর (০) চিহ্নদ্বারা স্বরাস্ত্র হ্রস্বাক্ষর, (||) চিহ্নদ্বারা স্বরাস্ত্র দীর্ঘ অক্ষর, (—) চিহ্নদ্বারা গুরু অক্ষর, (') চিহ্নদ্বারা শ্বাসাঘাতযুক্ত অক্ষর, (-) চিহ্নদ্বারা আভ্যন্তর হ্রস্ব দীর্ঘ অক্ষর, এবং (:) চিহ্নদ্বারা অন্ত্য হ্রস্ব দীর্ঘ অক্ষর নির্দেশ করা হইবে। এই চিহ্নগুলি দ্বারা আমরা উদ্ভূত চরণগুলিতে এইভাবে অক্ষরের মাত্রা জ্ঞাপন করিতে পারি।

* সংস্কৃতে সকল হ্রস্ব অক্ষর-ই লঘু ও সকল দীর্ঘ অক্ষর-ই গুরু বলিয়া পরিগণিত হয়। সংস্কৃত উচ্চারণের বৈশিষ্ট্যের জ্ঞাত সংস্কৃত ছন্দে হ্রস্ব ও লঘু, দীর্ঘ ও গুরু সমার্থক হইয়া পাড়াইয়াছে। কিন্তু বাংলার উচ্চারণের পদ্ধতি অন্তরূপ, স্তত্রাং সকল হ্রস্ব অক্ষরই লঘু ও সকল দীর্ঘ অক্ষরই গুরু এরূপ বলা যায় না। আসলে হ্রস্ব (short) ও লঘু (light)—এই দুইটি শব্দের প্রত্যয় এক নহে; দীর্ঘ (long) ও গুরু (heavy)—এই দুইটি শব্দেরও প্রত্যয় বিভিন্ন। হ্রস্ব ও দীর্ঘ—অক্ষরের কাল-পরিমাপ নির্দেশ করে; লঘু ও গুরু—অক্ষরের ভার অর্থাৎ উচ্চারণের আয়াস নির্দেশ করে।

••••• ~••••• ~••••• ••••• •••••
 চাঁপানের গুল্মমেঘ | অন্ধবেশে ধেরে চলে আসে

••••• ••••• ••••• ••••• ••••• ••••• ••••• •••••
 জন-গণ-মন-অধি- | নায়ক জয় হে | ভারত ভাগ্য-বি- | -ধাতা

••••• —••••• ••••• —••••• ••••• —••••• •••••
 একি কোতুক | করিছ নিতা | ওগো কোতুক- | -মরি

[১৪খ] অক্ষরের এবংবিধ মাত্রাভেদ ঘটে উচ্চারণের আপেক্ষিক গতির (speed, tempo) পার্থক্য অনুসারে। গতি তিন প্রকার—
 দ্রুত, মধ্য, বিলম্বিত। মধ্য গতিতে উচ্চারণ আমাদের পক্ষে স্বাভাবিক ও অভ্যস্ত। লঘু অক্ষরের উচ্চারণ হয় মধ্য গতিতে। যখন শাসাবাত পড়ে, তখন গতি হয় অতিদ্রুত। গুরু অক্ষরের উচ্চারণের গতি ধীরদ্রুত, অর্থাৎ মধ্য ও অতিদ্রুতের মাঝামাঝি। স্বরাস্ত্র অক্ষর যখন দীর্ঘ উচ্চারিত হয়, তখন তাহার গতি অতিবিলম্বিত। আভ্যন্তর হলন্ত অক্ষর যখন দীর্ঘ উচ্চারিত হয়, তখন তাহার গতি ধীরবিলম্বিত, অর্থাৎ, মধ্য ও অতিবিলম্বিতের মাঝামাঝি।

সুতরাং গতি অনুসারে অক্ষরের এইরূপ শ্রেণীবিভাগ করা যায় :—

অতিদ্রুত = অন্ত্য হলন্ত হ্রস্ব [^] (শাসাবাতযুক্ত) (প্রভাবমাত্রিক)

ধীরদ্রুত = আভ্যন্তর „ „ [~] (গুরু)

মধ্য { = স্বরাস্ত্র „ [•] } (গুরু)
 { = অন্ত্য হলন্ত দীর্ঘ [:] } (লঘু) } স্বভাবমাত্রিক

ধীরবিলম্বিত = আভ্যন্তর „ „ [—]

অতিবিলম্বিত = স্বরাস্ত্র „ „ [||] (প্রভাবমাত্রিক)

স্বভাবমাত্রিক অক্ষর লঘু ও গুরু ভেদে দুই প্রকার, এবং প্রভাবমাত্রিক অক্ষর অতিদ্রুত ও অতিবিলম্বিত ভেদে দুই প্রকার।

দ্রুত ও বিলম্বিত গতি পরস্পরের বিপরীত।

মাত্রা-পদ্ধতি

[১৫] (ক) কোন পর্ববাক্যে একাধিক প্রভাবমাত্রিক অক্ষর থাকবে ন।

প্রভাবমাত্রিক অক্ষর সাধারণ উচ্চারণের ব্যাভিচারী। একই পর্ববাক্যের মধ্যে একাধিক এবংবিধ অক্ষরের ব্যবহার আমাদের উচ্চারণ-পদ্ধতির একান্ত বিরোধী।

সুতরাং যে পর্বাদ্বে একটি অতিদ্রুত (স্বাসাঘাতযুক্ত) অক্ষর থাকে, তাহার আর কোন অক্ষর অতিদ্রুত বা অতিবিলম্বিত হইবে না। এবং যে পর্বাদ্বে একটি অতিবিলম্বিত অক্ষর থাকে, তাহার আর কোন অক্ষর অতিদ্রুত বা অতিবিলম্বিত হইবে না।

(খ) কোন প্রভাবমাত্রিক অক্ষরের সহিত বিপরীত গতির অক্ষর একই পর্বাদ্বে ব্যবহৃত হইবে না।

সুতরাং যে পর্বাদ্বে অতিদ্রুত (স্বাসাঘাতযুক্ত) অক্ষর আছে, সে পর্বাদ্বে ধীরবিলম্বিত বা অতিবিলম্বিত অক্ষর থাকিবে না, এবং যে পর্বাদ্বে অতিবিলম্বিত অক্ষর আছে সে পর্বাদ্বে ধীরদ্রুত (গুরু) বা অতিদ্রুত (স্বাসাঘাতযুক্ত) অক্ষর ব্যবহৃত হইবে না।

(গ) লঘু অক্ষরের ব্যবহার সম্বন্ধে কোন নিষেধ নাই। ইহা সর্বদা ও সর্বত্র ব্যবহৃত হইতে পারে।

উচ্চারণের এই কয়টি মূল নীতি স্মরণ রাখিলে দেখা যাইবে যে পাঁচ প্রকার বিভিন্ন গতির অক্ষরের সর্ববিধ সমাবেশ ছন্দে চলিতে পারে না, মাত্র কয়েক প্রকার সমাবেশই চলিতে পারে।

গণিতের হিসাবে নিম্নোক্ত ১৫টি সমাবেশ সম্ভব—

- (১) অতিদ্রুত + অতিদ্রুত ×
- (২) " + ধীরদ্রুত (গুরু)
- (৩) " + লঘু
- (৪) " + ধীরবিলম্বিত ×
- (৫) " + অতিবিলম্বিত ×
- (৬) ধীরদ্রুত (গুরু) + ধীরদ্রুত (গুরু)
- (৭) " + লঘু
- (৮) " + ধীরবিলম্বিত
- (৯) " + অতিবিলম্বিত ×
- (১০) লঘু + লঘু
- (১১) " + ধীরবিলম্বিত
- (১২) " + অতিবিলম্বিত

- (১৩) দীর্ঘবিলম্বিত + দীর্ঘবিলম্বিত
 (১৪) „ + অতিবিলম্বিত
 (১৫) অতিবিলম্বিত + অতিবিলম্বিত ×

পূর্বোক্ত ১৫ক ও ১৫খ সূত্র অনুসারে × চিহ্নিত সমাবেশগুলি অচল।

[১৬] বাংলায় সমস্ত মৌলিক স্বরই হ্রস্ব। হ্রতবাং মৌলিক-স্বরাস্ত অক্ষর মাত্রেই সাধারণতঃ একমাত্রিক বলিয়া গণ্য হয়। স্থান-বিশেষে কিন্তু মৌলিক দীর্ঘস্বরাস্ত অক্ষরও দেখা যায়।

যথা—[ক] অম্বুকারধ্বনি-সূচক, আবেগ-সূচক বা সযোদ্ধক একাক্ষর শব্দের অন্ত্যস্বর দীর্ঘ বলিয়া পরিগণিত হইতে পারে। যেমন—

হী হী শব্দে | অটবী পুরিছে (হেমচন্দ্র—ছায়াময়ী)

বল ছিন্ন বীণে | বল উঠেঃস্বরে

না - না - না | মানবের ভরে (কামিনী রায়)

রে সতি রে সতি | কাঁদিল পশুপতি (হেমচন্দ্র—দশমহাবিজ্ঞা)

[খ] যে শব্দের শেষের কোন অক্ষর লুপ্ত হইয়াছে, তাহার অন্তে স্বর থাকিলে সেই স্বর দীর্ঘ বলিয়া গণ্য হইতে পারে।

নাচ ত সীতারাম | কাঁকাল বৈকিয়ে (ছড়া)

[গ] সংস্কৃত বা তৎসম শব্দে যে অক্ষর সংস্কৃত মতে দীর্ঘ, তাহা আবশ্যক মত দীর্ঘ বলিয়া গৃহীত হইতে পারে—

ভীত-বদনা | পৃথিবী হেরিছে (হেমচন্দ্র)

আদিল যত | বীর-বৃন্দ | আদন তব | ঘের (রবীন্দ্রনাথ)

এইরূপ ক্ষেত্রে যে সর্বদাই অক্ষরকে দীর্ঘ বলিয়া ধরিতে হইবে, এমন নয় ; তবে ইহাদিগকে আবশ্যক মত দীর্ঘ করা চলে, এবং করা হইয়াও থাকে।

[ঘ] ছন্দের আবশ্যকতা অনুসারে অন্ত্যস্থ স্থলেও মৌলিক-স্বরাস্ত অক্ষর দীর্ঘ ধরা যায়। যেমন—

কাঁদিল পশুপতি

পাগল শিব প্রমথেশ

কিন্তু সেরূপ দীর্ঘীকরণ কৃত্রিমতা দোষে কথঞ্চিৎ দুষ্ট।

[১৬ক] স্বরান্ত অক্ষরের দীর্ঘীকরণ বা প্রসারণ-সম্পর্কে কতকগুলি বিধি-নিষেধ আছে।

(অ) কোন পর্ব্বাঙ্গে একাধিক স্বরান্ত অক্ষরের প্রসারণ হইবে না।

(১৫ ও ২১চ সূত্র দ্রষ্টব্য)

এরূপ অক্ষরের উচ্চারণের জন্য বাগ্‌যন্ত্রের বিশেষ প্রয়াস আবশ্যক। ধ্বনি-প্রবাহের ক্ষুদ্রতম তরঙ্গে বা পর্ব্বাঙ্গে গতির সারল্য বজায় রাখিতে হয় বলিয়া একাধিক এরূপ অক্ষরের ব্যবহার হয় না।

নারদ : ঋবিবর | কম্পিত : ধরথয় | বিশ্ব-বি- : -নারণ | হ্রকার : অবগে |
(হেমচন্দ্র—দশমহাবিজ্ঞা)

প : গ্লাব : সিদ্ধু | গুজরাট : মরাঠা | ত্রাবিড় : উৎকল | বঙ্গ
(রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর)

এই দুইটি চরণে প্রভাবদীর্ঘ স্বরান্ত অক্ষরের ব্যবহার হইয়াছে, এবং তৎসম শব্দের যথেষ্ট ব্যবহারের জন্য সংস্কৃতমতে উচ্চারণের প্রবৃত্তি আসিতেছে, কিন্তু কোন পর্ব্বাঙ্গেই একাধিক অতিবিলম্বিত অক্ষরের ব্যবহার নাই। সংস্কৃত রীতি অনুসারে ‘হ্রকারের’ ‘কা’ দীর্ঘ হওয়া উচিত ছিল, কিন্তু (বাংলা ছন্দের রীতি অনুসারে) উহার প্রসারণ হয় নাই। সেইরূপ ‘গুজরাটের’ ‘রা’ এবং ‘মরাঠা’র ‘রা’ কাহারও প্রসারণ হয় নাই। যদি দ্বিতীয় পংক্তিটির রূপ

পঞ্জাব সিদ্ধু | গারো : ঢাকা |

এই ধরণের করার চেষ্টা হইত তবে দ্বিতীয় পর্কে ছন্দঃপতন হইত।

এইজগু গোবিন্দচন্দ্র রায়ের ‘যমুনা-লহরী’ কবিতাটির

কত শত : হৃন্দর | নগরী : তীরে | রাজিছে : তটসুগ | তুষি ও

—এই চরণটিতে দ্বিতীয় পর্ব্বটির উচ্চারণ বাংলা ছন্দোন্নতির বিরোধী হইয়াছে মনে হয়। কিন্তু—

কত শত : হৃন্দর | নগরী : উভতটে |

এইরূপ লিখিলে বাংলা ছন্দের রীতির বিরোধী হইত না।

যে সব ক্ষেত্রে মনে হয় যে এই রীতির লঙ্ঘন করিবার ছন্দ ঠিক আছে,

সেখানে দেখা যাইবে যে দীর্ঘীকৃত অক্ষর দুইটি দুই বিভিন্ন পর্ব্বাক্ষরের অন্তর্ভুক্ত ;
যেমন—

$$\begin{array}{lcl} \text{তব শুভ : না : যে : জা : গে} & = & (৪+২+২)+(২+২) \\ \text{তব শুভ : আশীষ : মা : গে} & = & (৪+৪)+(২+২) \\ \text{গা : হে : তব জয় : গা : থা} & = & (২+২+৪)+(২+২) \end{array}$$

(আশীষ শব্দের ‘শী’ সংস্কৃতমতে দীর্ঘস্বরাস্ত হইয়াও যে এখানে হ্রস্ব বলিয়া পরিগণিত হইয়াছে ইহা লক্ষণীয় ।)

‘যমুনা-লহরী’ হইতে যে চরণটি উদ্ধৃত হইয়াছে তাহার দ্বিতীয় পর্ব্বটির

$$\text{নগরী : তী : রে}$$

এইরূপ পর্ব্বাক্ষ-বিভাগ করিলেও স্তম্ভাব্য হয় না। এ ক্ষেত্রে আর একটি নিষেধ স্মরণ রাখিতে হইবে—

(আ) কোন পর্ব্বেই উপযুপরি দুইটির বেশী অক্ষরের প্রসারণ হইবে না। *

এইজন্ত ঐহারা সংস্কৃত ছন্দ বাংলায় চালাইবার চেষ্টা করিয়াছেন তাঁহারা অনেক সময়েই অকৃতকার্য হইয়াছেন। উদাহরণস্বরূপ ‘পঞ্জাটিকা’ ছন্দের কথা বলা যাইতে পারে। ব্যাক্রোদেস্তে দ্বিজেন্দ্রলাল এই ছন্দে ‘কর্ণবিমর্দনকাহিনী’ বলিয়া যে কবিতাটি লিখিয়াছেন তাহাতেই প্রকৃষ্ট প্রমাণ পাওয়া যাইবে। ‘পঞ্জাটিকা’ ছন্দ মাত্রাসমকজাতীয় বলিয়া বাংলা ছন্দের পর্ব্বপর্ব্বাক্ষ-বিভাগের সহিত ইহার গঠনের সাদৃশ্য আছে ; সেই কারণে বাংলা ছন্দের রীতির সহিত ঐ কবিতাটির কতকগুলি চরণের বেশ সামঞ্জস্য হইয়াছে ; যথা—

$$\begin{array}{lcl} \text{হজুর হজুর বলি : জীবন : মরণে} \\ \text{কর্ণ বি : মর্দন : মগ্ন কি : গু : ঢ়} \end{array}$$

ইত্যাদি চরণে স্থানে স্থানে সাধারণ বাংলা উচ্চারণের কিছু ব্যত্যয় হইলেও বাংলা ছন্দের রীতি বজায় আছে। কিন্তু অপরাপর স্থলে বাংলা ছন্দের রীতির সহিত একান্ত বিরোধ ঘটিয়াছে ; যেমন—

$$\begin{array}{lcl} \text{জা নো : না কি ক : দাচন : মুঢ়} \\ \text{এ কে : বা বে : মা থা : ঘো রে} \end{array}$$

* ঋসাত্বাতও একই পর্ব্ব উপযুপরি দুইটির বেশী অক্ষরে পড়িতে পারে না।

স্বাস্থ্য আন্দোলনের প্রসারণ যে কেবলমাত্র তৎসম শব্দে হয় তাহা নহে।
ভারতচন্দ্রের—

(কত) নিশান ফরক্‌ | নিনাধ ধরধ্‌ | কামান গরগ্‌ | গাজে
(সব) জবান রক্তপুত্‌ | পাঠান মজবুত্‌ | কামান শরযুত্‌ | সাজে

প্রভৃতি চরণ হইতেই তাহা প্রতীত হইবে। এখানে ‘জুবান’, ‘পাঠান’, ‘কামান’, ‘নিশান’ কোনটিই তৎসম শব্দ নহে।

সংস্কৃতগন্ধি হৃদোবক্ষেও সংস্কৃতযতে দীর্ঘ অক্ষরের প্রসারণ পক্ষ ও পক্ষান্ত-
গঠনের আবশ্যিকতা-যতেই ইহা থাকে। যথা—

দুষ্টি নিঃ কেতন | রিষ্টি বিঃ নাশক | স্থষ্টি : পালন : লয় | কার্য (দ্বন্দ্বর গুণ)

‘পা’ ও ‘রী’ সংস্কৃতমতে দীর্ঘ হইয়াও বাংলা উচ্চারণ ও ছন্দের রীতি-অনুসারে
ব্রহ্ম উচ্চারিত হইতেছে।

ତଦ୍ରୂପ,

|| - || - .
 চীন গগন হতে | পূর্ব গগন স্রোতে | শ্যামল রসধর | পুঞ্জ (ববীন্দ্রনাথ)

॥ - - - ॥ - - -
 স্বাপন হাবি কুর | শাদি ল কুরুর | লোলরসনা তুলি | দিধুতে ভাসিছে (হেমচন্দ্র)

উদ্ভূত চরণগুলিতে যে' যে অক্ষরের নীচে \times চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে সেগুলি সংস্কৃতমতে দীর্ঘ হইয়াও হ্রস্ব উচ্চারিত হইতেছে। অথচ, অনুরূপ অনেক অক্ষরের দীর্ঘ উচ্চারণও এ' এ' চরণেই হইতেছে।

(ই) কোন পরীক্ষা অতিবিলম্বিত অক্ষরের ব্যবহার হইলে, সেই পরীক্ষা ক্ষত গতির কোন অক্ষর ব্যবহৃত হইবে না।

(ଅଃ ୧୧ ଦ୍ରଷ୍ଟବ୍ୟ)

সুতরাং যে পরীক্ষে স্বরাস্ত্র অক্ষরের প্রসারণ হয়, সেখানে গুরু অথবা স্বাশ্বাঘাত-যুক্ত অক্ষর থাকে না।

পূর্বে যে উদাহরণগুলি দেওয়া গিয়াছে তাহা ইহাতেই ইহার যথার্থ্য প্রতীত হইবে।

(৯) কোন পক্ষাঙ্কে স্বরাষ্ট্র অফিসের প্রসারণ করিতে হইলে, পক্ষাঙ্কের আত্ম অফিসকেই, যোগ্য হইলে, সর্বোপযুক্ত স্থান

বিবেচনা করিতে হইবে ; নতুবা, পর্ব্বাঙ্কের অন্ত্য অক্ষরের এবং, তাহাও উপযুক্ত না হইলে, কোন মধ্য অক্ষরের প্রসারণ হইবে। কিন্তু অধিকাংশ ক্ষেত্রেই দেখা যায় যে, প্রসারদীর্ঘ অক্ষরটি পর্ব্বাঙ্কের আন্ত অক্ষর। (প্রসারণের পক্ষে কোন কোন অক্ষরের যোগ্যতা অধিক তাহা ২৯ সং সূত্রে বলা হইয়াছে।)

॥ • - • • •

ভীমা লম্বোদরা | বঃ চর্মপরা |

দশম হাবিজা)

এই চরণের প্রথম পর্ব্বের প্রথম পর্ব্বাঙ্ক 'ভীমা'য় দুইটি অক্ষরই সংস্কৃতমতে দীর্ঘ ; কিন্তু দ্বিতীয়টির প্রসারণ না করিয়া প্রথমটির করিতে হইবে।

পঞ্জাব সিদ্ধু | গুজরাট মরাঠা |

এই চরণের দ্বিতীয় পর্ব্বের দ্বিতীয় পর্ব্বাঙ্কে 'রা,' 'ঠা' দুইটি অক্ষরের শেষেই আ-কার আছে ; কিন্তু 'রা' অক্ষরটির প্রসারণ না করিয়া 'ঠা' অক্ষরটির প্রসারণ করিতে হইবে।

• ॥ •

মুচাপ মনোহর | হের নিকটে তার | অস্ত ভুবন কিবা |

(দশম হাবিজা)

এই চরণের প্রথম পর্ব্বের প্রথম পর্ব্বাঙ্কে মধ্যের অক্ষরটির প্রসারণ হইয়াছে, কারণ সংস্কৃতমতে দীর্ঘস্বরান্ত অক্ষর বলিয়া ব্রহ্মস্বরান্ত প্রথম ও অন্ত্য অক্ষর (হ্র, ঙ) অপেক্ষা ইহার প্রসারণের যোগ্যতা অধিক।

কোন কোন স্থলে কিন্তু ইহার ব্যতিক্রম দেখা যায়। যদি সন্নিহিত কতকগুলি পর্ব্বাঙ্কে বা পর্ব্বের একই স্থলে প্রসারদীর্ঘ অক্ষর থাকে, তবে ছন্দের প্রবাহের গতি সমান রাখার জন্য কখন কখন উল্লিখিত উপযোগিতার ক্রম লঙ্ঘন করা হয়।

নিশান ফরফর | নিনাদ ধরধর | কামান গরগর | গাজে

জুবান রজপুত | পাঠান মজবুত | কামান শরবুত | নাজে

প্রথম চরণের প্রথম দুই পর্ব্বের দ্বিতীয় অক্ষরের প্রসারণ হইয়াছে বলিয়া, তৃতীয় পর্ব্বেরও তাহা করা হইয়াছে, যদিও তৃতীয় পর্ব্বের প্রথম অক্ষরের যোগ্যতা কম ছিল না। দ্বিতীয় চরণের দ্বিতীয় ও তৃতীয় পর্ব্বেরও ঐরূপ হইয়াছে।

[১৭] হলন্ত ও যৌগিকস্বরান্ত অক্ষরের ব্যাপার অত্যাধিক। ইহার স্বভাবতঃ মৌলিকস্বরান্ত অক্ষর অপেক্ষা কিছু দীর্ঘ। কারণ হলন্ত অক্ষরের

অন্তর্গত স্বরের উচ্চারণের পরও শেষ ব্যঞ্জনবর্ণটি উচ্চারণ করিতে কিছু সময় বেশী লাগে ; তেমনি যৌগিক স্বরে একটি প্রধান বা পূর্ণ (syllabic) স্বরের পরে একটি অপ্রধান বা অপূর্ণ স্বর থাকে এবং সেই অপ্রধান (non-syllabic) স্বরটি উচ্চারণের অল্প কিছু বেশী সময় লাগে । এইজন্য হলন্ত ও যৌগিকস্বরান্ত অক্ষরের নাম দেওয়া যাইতে পারে যৌগিক অক্ষর । ছন্দের মধ্যে ব্যবহার করিতে গেলে, তাহাদিগকে হয়, এক মাত্রার, নয়, দুই মাত্রার বলিয়া ধরিতে হইবে ; অর্থাৎ হয়, কিছু দ্রুত উচ্চারণ করিয়া তাহাদিগকে হ্রস্ব করিয়া লইতে হইবে, না হয়, কিছু বিলম্বিত উচ্চারণ করিয়া তাহাদিগকে দীর্ঘ করিয়া লইতে হইবে ।

কিন্তু শব্দের বা পর্ব্বাঙ্কের অন্ত্য হলন্ত অক্ষরকে দীর্ঘ ধরাই সাধারণ রীতি ; যথা—‘রাখাল’, ‘গরুর’, ‘পাল’ এই তিনটি শব্দ যথাক্রমে ৩, ৩ ও ২ মাত্রাব বলিয়া গণ্য হয় । কেবল যখন কোন অন্ত্য হলন্ত অক্ষরের উপর প্রবল স্বাসাঘাত পড়ে, তখন স্বাসাঘাতের প্রভাবে ইহা হ্রস্ব (প্রভাব-হ্রস্ব) হয় ।

(১৪ ও ২১ সূত্র দ্রষ্টব্য)

পর্ব্বাঙ্কের বা শব্দের অন্ত্য ভিন্ন অন্ত্যাচ্ছ স্থলে, অর্থাৎ শব্দের বা পর্ব্বাঙ্কের আদি বা মধ্য প্রাচুরি স্থলে অবস্থিত হলন্ত অক্ষরের সাধারণতঃ হ্রস্ব উচ্চারণ করা হয় । এরূপ উচ্চারণের জন্য একটু আয়াস হয় বলিয়া ইহারের “গুরু” অক্ষর বলা যাইতে পারে ।

একটু বিলম্বিত গতিতে উচ্চারণ করিলে শব্দের আদি বা মধ্য অবস্থিত হলন্ত অক্ষরও দীর্ঘ হয় । এরূপ উচ্চারণ খুব অনায়াসসাধ্য এবং ইহার প্রতি আমাদের একটা স্বাভাবিক প্রবণতা আছে ।

(১৪ সূত্র দ্রষ্টব্য)

[১৮] কোন পর্ব্বাঙ্কে গুরু অক্ষর (হলন্ত হ্রস্ব অক্ষর) থাকিলে, সেই পর্ব্বাঙ্কের শেষ অক্ষরটি সাধারণতঃ লঘু হয় । কখন কখন অবশ্য শেষ অক্ষরটিতে স্বরাঘাত পড়ে, সে ক্ষেত্রে কোন অক্ষরই লঘু না হইতেও পারে । *

* কালক্রমে বাংলা ছন্দের রীতির ক্রমপরিবর্তন হইয়াছে । হয়ত এই পরিবর্তন বা ক্রম-বিকাশের অভাবধি শেষ হয় নাই । গুরু অক্ষরের ব্যবহার থাকিলে পর্ব্বাঙ্কের শেষ অক্ষরটি লঘু হইবেই, এইরূপ নিয়ম পরে হইতে পারে । যে পর্ব্বাঙ্কে কোন প্রভাবমাত্রিক অক্ষর আছে, তাহার অন্ত্য অক্ষরগুলি লঘু হইবে, প্রতি পর্ব্বাঙ্কে অন্ততঃ একটি লঘু অক্ষর থাকিবে, এরূপ নিয়মও প্রচলিত হইতে পারে ।

পূর্বে (১২ সূত্রে) বলা হইয়াছে যে স্বরগান্ধীর্থ্যের উত্থান-পতন অহুসারে পর্বাক্ষের বিভাগ বোঝা যায়। সাধারণতঃ পর্বাক্ষের শেষে স্বরগান্ধীর্থ্যের পতন হয় স্তরাং গুরু অক্ষরের উচ্চারণের জগ্না যে প্রয়াস আবশ্যক তাহা সম্ভব হয় না।

কিন্তু পর্বাক্ষের শেষ অক্ষরটিতে স্বরাঘাত দিয়াও পর্বাক্ষের বিভাগ সূচিত হইতে পারে। সেরূপ ক্ষেত্রে পর্বাক্ষের শেষে গান্ধীর্থ্যের উত্থান হয়, স্বরাঘাত-যুক্ত অক্ষরটি তীব্রতায় ও গান্ধীর্থ্যে অগ্ন্যন্ত অক্ষরগুলিকে ছাপাইয়া উঠে। কিন্তু যদি পর্বাক্ষের শেষে স্বরাঘাতের জগ্না ধ্বনির গতির উত্থান না হয়, তবে পতন হইবেই। এইজগ্নাই পর্বাক্ষের মধ্যে সব কয়েকটি অক্ষরই গুরু হয় না।

যে পর্বাক্ষে গুরু অক্ষরের ব্যবহার আছে তাহার কোন অক্ষরই প্রসারদীর্ঘ হয় না।

উদাহরণ—

সশক্ : লঙ্কেশ : শূর : স্মরিতা : শক্রে (মধুহৃদন)

দুর্দান্ত : গাণ্ডিত্য : পূর্ণ : দুঃসাধ্য : সিদ্ধান্ত (রবীন্দ্রনাথ)

প্রাতঃপ্রাত : শিখচ্ছবি : আত্ম : সিন্ধু : জটা (রবীন্দ্রনাথ)

কিন্তু—

ভয় : ভূপের : জীর্ণ : মক্ষের : হৃদয় : ছায়া : জুড়ে (বিজয় মজুমদার)

মায়ের : মেহ : অন্ত : যামী : তার : কাছে : ত : রয় না : কিছুই : ঢাকা (রবীন্দ্রনাথ)

লিখতে : বলেই : অক্ষর : জুলো : গল্পিল : হয় যে : সবই (দ্বিজেন্দ্রলাল)

মেগ : গতি : উদ্ধ : স্বরে : কয় (রবীন্দ্রনাথ)

দৈবে : হেতম : দশম : রত্ন : নব : রত্নের : মালে (রবীন্দ্রনাথ)

স্বরাঘাত (Stress)

[১৯] পূর্বে স্বরগান্ধীর্থ্যের কথা উল্লেখ করা হইয়াছে। প্রত্যেক শব্দের প্রথমে যে স্বরের গান্ধীর্থ্য স্বভাবতঃ কিছু অধিক হয়, তাহাও বলা হইয়াছে। এতদ্ব্যতিরিক্ত প্রায়ই দেখা যায় যে, এক একটি বাক্যাংশের কোন একটি বিশেষ

অক্ষরের স্বরগাভীর্য পার্শ্ববর্তী সমস্ত অক্ষরকে অতি স্পষ্টরূপে ছাপাইয়া উঠে। এইরূপ স্বরগাভীর্যের বৃদ্ধির নাম শ্বাসাঘাত বা স্বরাঘাত বা বল।

ভারতীয় সঙ্গীতের তালের সম বা আঘাত কতকটা ইহারই প্রতিক্রিয়া, যদিও অবিকল এক নহে। প্রতি আঘাতে সম একবার থাকে, শ্বাসাঘাতের পৌনঃপুনিকতা আবশ্যিক। (সূঃ ২০ ছ দ্রষ্টব্য)

সাধারণ উচ্চারণের পদ্ধতির অতিরিক্ত একটা বিশেষ জোর দিয়া উচ্চারণের জগ্ৰহ এইরূপ শ্বাসাঘাত বা স্বরাঘাত অহুভূত হয়।

‘রাত পোহালো | করুসা হ’ল | ফুটল কত | ফুল’

‘কেন হাটে ভুই | বিকোতে চাস্ | ওরে আমার | গান’

প্রভৃতি চবণে যে যে অক্ষরের উপর / চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেখানে শ্বাসাঘাত বা স্বরাঘাত পড়িয়াছে। এক্ষেত্রে ঐ সমস্ত অক্ষরকে অতিরিক্ত একটা জোর দিয়া পড়া হইতেছে। কিন্তু সর্বদাই যে ঐরূপ ভাবে পড়া হয় তাহা নয়।

[২০] বাংলা ছন্দে অক্ষরের মাত্রা এবং ছন্দোবন্ধের প্রকৃতি শ্বাসাঘাতের উপর বহুল পরিমাণে নির্ভর করে। ‘পঞ্চদশী’ এই শব্দটির মোট মাত্রাসংখ্যা ৬, কি ৫, কি ৪ হইবে তাহা নির্ভর করে শ্বাসাঘাতের উপর। প্রাকৃত বাংলায় শ্বাসাঘাতের ব্যবহার বেশী। কাব্যে যেখানে চল্লি ভাষার শব্দের বহুল ব্যবহার দেখা যায়, সাধাবণতঃ সেইখানেই শ্বাসাঘাতের বাহুল্য থাকে। কিন্তু ইচ্ছা করিলে তৎসম বা অত্যাগ্ৰ শব্দেও শ্বাসাঘাত দেওয়া যাইতে পারে। রবীন্দ্রনাথের “বলাকা”র ‘শব্দ’ কবিতাটির দ্বিতীয় ও চতুর্থ স্তবক মোটামুটি সাধু ভাষায় রচিত এবং অর্থসম্পদে গুরুগম্ভীর হইলেও শ্বাসাঘাতের প্রাবল্যের জগ্ৰহ ইহাতে একটা বিশেষ রকমের ছন্দোম্পন্দন অহুভূত হয় এবং ভাবের দিক্ দিয়া ইহার আবেদনও অহুরূপ হয়।

[২০ ক] শ্বাসাঘাত পড়িলে বাগ্যন্তের গতি ক্ষিপ্ত হয়, স্তবরাং অর্ধতক্রত উচ্চারণ করিতে হয়।

[২০ খ] শ্বাসাঘাত হ্রস্ব বা যৌগিক অক্ষরের (closed syllable) উপরই পড়ে; স্বরান্ত-অক্ষরের (open syllable) উপর শ্বাসাঘাত পড়িলে সেই স্বরটি একটু টানিয়া যৌগিক অক্ষরের সমান করিয়া লইতে হইবে।

রা'ত পোহালো | ক'ব'সা হ'ল | ফু'টল কত | ফুল (দীনবন্ধু)

সকল ভর' | হেলাব তুচ্ছ | ক'রে (রবীন্দ্রনাথ : বলাকা—নবীন)

উপরের পংক্তি দুইটিতে যে যে অক্ষরের উপর বেফ চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেখানেই শ্বাসাঘাত পড়িয়াছে। লক্ষ্য করিতে হইবে যে, ঐ শ্বাসাঘাতযুক্ত অক্ষর সবগুলিই যৌগিক (closed)।

ধিন্তা ধিনা | পাক' নোনা (গ্রাম্য ছড়া)

রঙ' যে ফুটে | ওঠে কতো
প্রাণের ব্যাকু | লতার মতো (রবীন্দ্রনাথ : পেয়া—ফুল ফোটানো)

এইরূপ ক্ষেত্রে শ্বাসাঘাতের অনুবোধে 'পাক' শব্দটিকে 'পাক-া' এবং 'ওঠে' শব্দটিকে 'ওঠে-ে' এইরূপ উচ্চারণ করিতে হয়।

[২০ গ] শ্বাসাঘাতযুক্ত হইলে যে-কোন যৌগিক অক্ষরের হ্রস্বীকরণ হয়। শ্বাসাঘাতযুক্ত যৌগিক অক্ষর শব্দের অন্ত্য অক্ষর হইলেও তাহার হ্রস্বীকরণ হইবে। শ্বাসাঘাতের জন্ত বাগ্বন্তের সঙ্কোচন ও অতিদ্রুত উচ্চারণের জন্তই এইরূপ হয়। স্তবরাং

সব পেয়েছি' | দেশে কারো | নাই রে কোঠা | বাড়ি (রবীন্দ্রনাথ)

এই পংক্তিতে বেফ-চিহ্নিত প্রত্যেকটি অক্ষরই এক মাত্রার। শ্বাসাঘাত না থাকিলে এরূপ হওয়া সম্ভব হইত না।

[২০ ঘ] শ্বাসাঘাতযুক্ত যৌগিক অক্ষরের অব্যবহিত পরের অক্ষরটি যদি মাত্র একটি স্বরবর্ণ দিয়া গঠিত হয়, তবে কখন কখন এই স্বরবর্ণের মাত্রা-লোপ (elision) হয়। স্বরবর্ণটি তখন অতিদ্রুত উচ্চারণের জন্ত মাত্র একটি স্পর্শস্বরে (vowel-glide) পর্য্যবসিত হয়।

যে রজন! থেমেছি আমি | বার বসর | আগে (প্রাচীন গীতিকথা)

সাহেবেরা সব | গেরুয়া পছে | বাঙালী নেকটাই | হাট্ট কোট্টা
(বিজেন্দ্রলাল—হাসির গান)

পাছে এমনি | তালকানা যে | শুনে তা গীলে | চমকাছে
(বিজেন্দ্রলাল—হাসির গান)।

এ সমস্ত ক্ষেত্রে—

যেহেঁচি আমি = খের্ + (এ) + হি আমি

সাহেবেরা সব = সাহেব্ + (এ) + রা সব

বাঙালী নেক্টাই = বাঙ্ + (আ) + লী নেক্টাই

গুনে তা গীলে = গুন্ + (এ) + তা গীলে

কিন্তু উৎকৃষ্ট ছন্দোবদ্ধে এরূপ স্পর্শস্বর ও অস্পষ্ট উচ্চারণ লক্ষিত হয় না।

[২০ গ] শাসাঘাতের প্রভাবে অতিদ্রুত উচ্চারণের জন্য একই পর্ব্বাদের অন্তর্ভুক্ত অক্ষরের পরস্পরের মধ্যে চন্দঃসন্ধি (metrical liaison) ঘটে। এইজন্য

তালপাতার ঐ | পুঁথির ভিতর | ধর্ম্ম আছে | বললে কে (কিরণধন—পিতা স্বর্গ)

এক পহসার | কিনেছে ও | তালপাতার এক | বাঁশী (রবীন্দ্রনাথ—হৃৎ হৃৎ)

গঙ্গারাম ত | কেবল ভোগে

পিলের ছর আর | পাণ্ডুবোণে (হুমায়ূন রাব—আবোল্ তাবোল্)

এই সব ক্ষেত্রে—

তাল পাতার ঐ = তাল্ পা : তাবৈ

তালপাতার এক = তাল্ পা : তারেক্

পিলের ছর আর = পিলেব্ : সরার্

এই কারণেই—

ডাল ভাতে ভাত | চড়িয়ে দে না (গ্রাম্য ছড়া)

জীর্ণ জরা | ঝরিয়ে দিয়ে | প্রাণ অফুরান | ছড়িয়ে বেদার | দিবি

(রবীন্দ্রনাথ • বলাকা—নবীন)

ইত্যাদি চরণে ‘চড়িয়ে’ ‘ঝরিয়ে’ ‘ছড়িয়ে’ দুই অক্ষরের শব্দ বলিয়া বিবেচিত হইবে।

এই সব ক্ষেত্রে চড়িয়ে = চড়ো ; ঝরিয়ে = ঝরো ; ছড়িয়ে = ছড়ো।

সেইরূপ ২০ (ঘ)র নিম্নের উদাহরণে

গেরগা = গের + উয়া

(‘উয়া’ একত্রে একটি বৌদ্ধিক স্বর)

[২০ চ] শাসাঘাতের জন্য বাগ্‌যন্ত্রের উপর প্রবল চাপ পড়ে বলিয়া একবার শাসাঘাতের পরই বাগ্‌যন্ত্রের কিছু আয়ামের আবশ্যকতা হয়। সুতরাং একই

পর্কাজে উপযুক্তপরি অক্ষরে কখনও খাসাঘাত পড়িতে পারে না। [একই পর্কাজে একাধিক খাসাঘাত-ও পড়িতে পারে না (স্বঃ ১৫ ক দ্রঃ)। কারণ, প্রতি পর্কাজে স্বরগান্ধীর্ঘ্যের একটা স্থানিক্রিপিত উত্থান বা পতনের গতি থাকে, এবং সেই গতির প্রারম্ভ বা উপসংহার অল্পসারেই পর্কাজের বিভাগ ও স্বাতন্ত্র্যের উপলব্ধি হয়। দুইটি খাসাঘাত একই পর্কাজে থাকিলে এই গতির প্রবাহ একমুখী থাকিবে না, স্বরগান্ধীর্ঘ্যের পতনের পর আবার উত্থান হইবে, সুতরাং সঙ্গে সঙ্গে আর-একটি পর্কাজের প্রারম্ভ হইল এইরূপ বোধ হইবে।]

অধিকন্তু, পর্কাজের মধ্যে খাসাঘাতের পরবর্তী অক্ষরটি লঘু হওয়া আবশ্যিক। *

বিভিন্ন পর্কাজের অঙ্গীভূত হইলেও একটি খাসাঘাতের পরই আর-একটি খাসাঘাত না দেওয়াই বাঞ্ছনীয়।

শব্দ পরা | গৌর হাতে | য়তের দীপটি | তুলে ধর

এখানে তৃতীয় পর্কটি তত স্ফ্রাব্য হয় নাই। 'দীপটি য়তের' লিখিলে ভাল হইত :

[২০ ছ] খাসাঘাতের জগ্ন বাগ্‌যন্তের যে তীর আন্দোলন হয় তজ্জগ্ন, খাসাঘাতের পোনঃপুনিকতা স্বাভাবিক।

সুতরাং খাসাঘাত সন্নিহিত পর্ক' বা সন্নিহিত পর্কাজে অন্ততঃ একাধিক সংখ্যায় পাড়বে।

[২০ জ] খাসাঘাতের জগ্ন অতিদ্রুত উচ্চারণ এবং বাগ্‌যন্তের ক্ষিপ্ৰ সঙ্কোচনে হয় বলিয়া, বাংলায় খাসাঘাত-প্রধান ছন্দোবন্ধে দ্রুততম পর্ক অর্থাৎ ৪ মাত্রার পর্ক, এবং প্রতি পর্ক' নূনতম পর্কাজ অর্থাৎ ২টি মাত্র পর্কাজ থাকে।

এই রীতি অল্পসারে খাসাঘাত-প্রধান ছন্দের নিম্নলিখিত কয়েকটি বোল্ নির্ণয় করা যায়। লক্ষ্য করিতে হইবে যে বাংলার ও সীমান্তবর্তী অঞ্চলের ছড়ায়, লোকসঙ্গীতের বাঞ্চে ও নৃত্যে এই বোলেরই অল্পসরণ করা হয়।

(ক) গিজ্‌তা : গিজোড়্ | গিজ্‌তা : গিজোড়্ | গিজ্‌তা : গিজোড়্ | গাঃ

শা, টাক্‌ ডু : মা ডুন্ | টাক্‌ ডু : মা ডুন্ | টাক্‌ ডু : মা ডুন্ | ডুন্

- বা, লাক্ চ : ডা চড়্ | লাক্ চ : ডা চড়্ | লাক্ চ : ডা চড়্ | চড়্,
 (কক) লাক্ চড়্ চড়্ | লাক্ চড়্ চড়্ | লাক্ চড়্ চড়্ | চড়্,
 (খ) নারদ : নারদ | নারদ : নারদ
 বা, দিপির : দিপাং | দিপির : দিপাং | দিপির : দিপাং | ঙাং
 (গ) লকা : ককা | লকা : ককা
 (গগ) গিজোড় : গিজ্তা | গিজোড় : গিজ্তা

এই কয়টি উদাহরণে প্রতি পর্বেই ২টি করিয়া আঘাত পড়িয়াছে। এক পর্বে একটি করিয়া আঘাতও পড়িতে পারে, যথা—

- (ঘ) ঢকা : টরে | ঢকা : টরে
 বা, লেজ্জা : বাবু | মোদো : আনা। (১ম অক্ষরে আঘাত)
 (ঙ) তুতুর : তুয়া | তুতুর : তুয়া | তুতুব : তুয়া | তু (২য় অক্ষরে আঘাত)
 (চ) তেটে : খিন্ না | কেটে : খিন্ ধা ;
 বা

টরে ঢকা | টরে ঢকা (৩য় অক্ষরে আঘাত)

- (ছ) তাতা : তা খিন্ | খাখা : তা খিন্ (৪র্থ অক্ষরে আঘাত)

যথা—

কতো : যে ফুল্ | কতো : আকুল (রবীন্দ্রনাথ ঞ্জিকা—কল্যাণী)

বাস্তবিক পক্ষে (চ) ও (ছ) জাতীয় পর্বে লেখা যাইবে যে প্রথম পর্বাঙ্গেও একটি স্বরাঘাত পড়িতেছে। পড়িবার সময়ে—

কতো-চে | যে ফুল্ | কতো-চে | আকুল

এইরূপ পাঠ হইবে।

সুতরাং (ছ) বাস্তবিক (খ), এবং (চ) বাস্তবিক (গগ) জাতীয় পর্ক হইয়া দাঁড়াইবে।

[২০ ব] খাসাবাতের পূর্ববর্তী অক্ষরটি শুক (হলন্ত হ্রস্ব) হইতে পারে (স্থঃ ১৮ অঃ), কিন্তু সে ক্ষেত্রে ছন্দঃ-সৌম্যের রীতি বজায় রাখা বাঞ্ছনীয় (স্থঃ ৩২ ক দ্রঃ)। এইজগ্ন

মঞ্জীর : বাজে | সোনার : পার্শে

ভাল শুনা য় না ; কিন্তু

অনেক : বাক্য | হানা : হানি

তর্জন : গর্জন | অনেক : ধানি

চলিতে পারে।

বাংলা ছন্দের সূত্র

[২১] বাংলা ছন্দের এক একটি পর্বের কয়েকটি গোটা মূল শব্দ থাকি আবশ্যিক। উপসর্গ ইত্যাদিকে এক একটি মূল শব্দ বিবেচনা করিতে হইবে। সাধাবণতঃ একটি মূল শব্দকে ভাঙিয়া দুইটি পর্বের মধ্যে দেওয়া চলে না। এইজগ্ন

কত না অর্থ, কত অনর্থ, আবিল কবিছে বর্গমণ্ডা (নগবন্দীত—রবীন্দ্রনাথ)

এই পংক্তিটি পাঁচ মাত্রার পর্বের রচিত মনে করিয়া

কত না অর্থ, | কত অনর্থ, | আবিল কবি | ছে বর্গমণ্ডা

এই ভাবে ছন্দোলিপি করা যায় না।

এই কারণেই নিম্নোক্ত চরণগুলিতে ছন্দঃপতন হইয়াছে—

পথিমারে দৃষ্ট যব | নের হাতে পড়িয়া (বীরবাহু কাব্য—হেমচন্দ্র)

বলি বীরবর প্রম | দায় কর ধরিল (ই)

কেবলমাত্র দুই-একটি স্থলে এই রীতির ব্যত্যয় হইতে পারে—

[ক] যেখানে চরণের শেষ পর্বটি অপূর্ণ (catalectic) এবং উপান্ত পর্বেরই অতিরিক্ত অংশ বলিয়া মনে হয় :—

ঘুম যাবে সে | দুখের কেনা | ফুলের বিছা | নায় (কয়াদু—সত্যেন্দ্র দত্ত)

কোথায় শিশু | তুলে' ডাক | মাধবীর দৌ | রভে (দুব্বাসা, কালিদাস রায়)

য়েলগাড়ী ধায় ; | হেরিলাস হায | নামিয়া বর্দ্ধ | মানে (পুরাতন ভূতা, রবীন্দ্রনাথ)

কিন্তু যেখানে সম-মাত্রার পর্ক লইয়া কবিতা রচিত হইয়াছে, মাত্র সেখানেই একরূপ চলিতে পারে; যেখানে বিভিন্ন মাত্রার পর্ক একই চরণে ব্যবহৃত হয় সেখানে একরূপ চলে না।

ছন্দ খাসাঘাত-প্রধান হইলে পর্কের মাত্রাসংখ্যা অনিচ্ছিন্ন থাকে বলিয়া যে কোন স্থলেই শব্দ ভাঙিয়া পর্কগঠন করা যায়; যথা—

ঘরেতে ছ | রক্ত ছেলে | করে দাপা | দাপি (রবীন্দ্রনাথ)
কালনেমি ক | বন্ধ রাহ | দৈত্য পাষ | ও (করায়ু, মতেন্দ্রনাথ)

[খ] বাংলা মূল শব্দ সাধারণতঃ এক হইতে তিন মাত্রার হয়; বিভক্তি ইত্যাদির যোগে ইহা অপেক্ষাকৃত বড় হইয়াও থাকে। সময়ে সময়ে বিদেশী ও তৎসম শব্দ অথবা সমাস ব্যবহারের কারণেও বড় শব্দের প্রয়োগ দেখা যায়। সে সব ক্ষেত্রে আবশ্যক হইলে তাহাদের ভাঙিয়া দুইটি পর্কের মধ্যে দেওয়া যাইতে পারে। তবে যতটা সম্ভব, শব্দের মূল ধাতুটি অবিকল রাখার চেষ্টা করিতে হইবে।

সহকারী রাজকৃষ্ণ | কাঞ্চনবরণ,
যার করে জলে টেলি | মেকস রতন।
(গঙ্গার কলিকাতা-দর্শন, দীনবন্ধু মিত্র)

চারি অগ্নি মিশ্রিত | হইয়া এক হৈল।
সমুদ্র হৈতে আচম্- | বিতে বাহিরিল।
(আদিপক, কাশীরাম)

বিহু পাইলা কমলা | কোমল মণি আদি।
হয় উচ্চৈঃশ্রবা ঐরা | বত গজনিধি। (ই)

এস পুস্তক- | পুঞ্জ পুজারী | সারসার উপা | সকেরা সবে
(স্বাগত, মতেন্দ্রনাথ বসু)

ভূদেব রমেশ | দীনবন্ধুর | অর্ঘ্যো পদার | বিন্দে দীপ্তি
(কালিদাস রায়)

[২২] প্রত্যেক পর্কের দুইটি বা তিনটি পর্বসঙ্গ থাকিবে। অন্ততঃ দুইটি পর্বসঙ্গ না থাকিলে পর্কের মধ্যে কোনরূপ ছন্দের গতি বা তরঙ্গ অনুভূত হয় না।

প্রতি পর্বসঙ্গেও একটি বা ততোধিক গোটা মূল শব্দ রাখিবার চেষ্টা করিতে হইবে। তবে যে সব ক্ষেত্রে কোন গোটা মূল শব্দ ভাঙিয়া পর্ববিভাগ করা হয়, সে সব ক্ষেত্রে অগত্যা ভাঙা শব্দ লইয়াই পর্কের কোন একটি অঙ্গ গঠিত হয়।

বড় (চারি বা ততোধিক মাত্রার) শব্দকে আবশ্যিক মত ভাঙিয়া দুইটি পর্কাদ্ব গঠন করা যাইতে পারে। তবে মূল ধাতুটি অবিভক্ত রাখার চেষ্টা কবিতে হইবে।

শ্বাসাঘাত-প্রবল ছন্দে যেখানে পর্ক ও পর্কাদ্বের মাত্রা পূর্বনির্দিষ্ট থাকে, সেখানে যথেষ্টভাবে শব্দের বিভাগ করিয়া পর্কাদ্ব গঠন করা যাইতে পারে।

এস : প্রতিভার | রাজ : টাকা : ভালে | এসো : ওগো : এস | সগৌ : রবে

স্বাগত : কাব্য | কোবিদ : হেথাব | উজ্জ : যিনীর | বাজছে : বাশি

(স্বাগত, সহৈল্লনাথ দত্ত)

যত্নশৈলে . শব্দসিন্ধু | করিষা : মধুন

অমিত্রাণ : ক্ষরের : হুখা | করেছে . অর্পণ

(গঙ্গার কলিকাতা-দর্শন, দীনবন্ধু)

কোন হা : টে ভুট | বিকো : তে চাস | ওবে : আমার | গান

(যথাহান, রবীন্দ্রনাথ)

কে ব : লে অপ | নাই দে . বতার | কে ব : লে তাঁর | সর্ভি . নাহি

(কোজাগরলক্ষ্মী, যতীন্দ্র বাগচী)

[২৩] এক একটি পর্কাদ্ব সাধারণতঃ দুই, তিন বা চার মাত্রার হইয়া থাকে। কখন এক মাত্রার পর্কাদ্বও দেখা যায়। বাংলা শব্দও সাধারণতঃ এক, দুই, তিন বা চার মাত্রাব হয়। মোটামুটি বলিতে গেলে, এক একটি মূল শব্দই এক একটি পর্কাদ্ব। তবে সর্বত্রই তাহা নহে (২১শ ও ২২শ সূত্র দ্রঃ)।

পর্কাদ্বের শেষে স্বরগাণ্ডায়ের ভ্রাস হয়, এ কথা পূর্বেই বলা হইয়াছে। তন্নির কবি ইচ্ছা করিলে পর্কাদ্বের পবে সামান্য বা অধিক বিরামস্থল রাখিতে পাবেন। সময়ে সময়ে পর্কাদ্বের পরেই পূর্ণচ্ছেদ পড়িয়া যায়। কোন কোন স্থলে দেখা যায় যে, পর্কাদের মধ্যেই পর্কাদের পরে উপচ্ছেদ কিংবা পূর্ণচ্ছেদ পড়িয়াছে (১০ম সূত্রে উদ্ধৃত দৃষ্টান্তগুলি দ্রষ্টব্য)। কিন্তু পর্কাদ্বের মধ্যে কোনরূপ যতি বা ছেদ থাকিতে পারে না।

[২৪] বাংলায় ৪ মাত্রা, ৬ মাত্রা ও ৮ মাত্রার পর্কাদের ব্যবহারই বেশী। ১০ মাত্রার পর্কাদের ব্যবহারও বর্তমান যুগে যথেষ্ট দেখা যায়। কখন কখন ৫ ও ৭ মাত্রার পর্কাদেরও ব্যবহার দেখা যায়। ৪ মাত্রা অপেক্ষা ছোট ও ১০ মাত্রা অপেক্ষা বড় পর্কাদের ব্যবহার হয় না।*

* ৯ মাত্রার পর্কাদের ব্যবহার বাংলায় বিশেষ দেখা যায় না।

প্রত্যেক প্রকারের পর্কের বিশিষ্ট কোন ছন্দোত্ত্ব আছে।

৪ মাত্রার পর্কের গতি ক্ষিপ্ৰ, ভাব হাঙ্ক। স্বাস্বাত-প্রধান ছন্দে শুধু
৪ মাত্রার পর্কই ব্যবহৃত হইতে পারে।

জল পড়ে | পাতা নড়ে ||

কালো জল | লাল ফল |

রাত গোহাল' | ফরসা ছ'ল | ফুটল কত | ফুল |

“কে নিবি গো | কিনে আমায়, | কে নিবি গো | কিনে।”

পসরা মোর | হৈকে হৈকে | বেড়াই রাতে | দিনে ॥

মা কেঁদে কয় | “মঞ্জুলী মোর | ঐ তো কচি | মেরে”

কোন্ ফুল | তার ভুল

তার ভুল | কোন্ ফুল

ছয় মাত্রার পর্কের ব্যবহার বর্তমান যুগে সর্বাধিক। এ রকমের পর্কের চাল মাঝারি, সাধারণ কথোপকথনের এক একটি বিভাগেব প্রায় সমান। বাংলা লঘুত্ৰিপদী ছন্দের ভিত্তি ছয় মাত্রার পর্ক।

শুধু বিধে দুই | ছিল মোর জুঁই | আব সব পেছে | ঋণে

ওগো কালো মেঘ | বাতাসের বেগে | যেওনা যেওনা | যেওনা চলে

(সেখা) শুক চপল | বাসনা মানদে, | হত লালসাব | উগ্রতা

আট মাত্রার পর্কই বাংলা কাব্যেব ইতিহাসে সর্বাধিক ব্যবহৃত হইয়াছে। ইহার গতি মন্থর ও সংযত, ভাব গম্ভীর। বাংলা পয়ার, দীর্ঘত্ৰিপদী প্রভৃতি সনাতন ছন্দ এবং সাধারণ অমিতাক্ষর (অমিত্রাক্ষর) প্রভৃতি ছন্দের ভিত্তি আট মাত্রার পর্ক।

দশ মাত্রার পর্কের বিস্তৃত ব্যবহার শুধু বর্তমান যুগেই দেখা যায়। (পূর্বে কেবল দীর্ঘত্ৰিপদী ছন্দের তৃতীয় পর্করূপে ইহার ব্যবহার দেখা যাইত।) সাধারণতঃ লঘুতর পর্কের সহযোগেই ইহার ব্যবহার হয়।

অন্ন চাই, প্রাণ চাই, | আলো চাই, চাই মুক্ত বায়ু ॥

চাই বল, চাই ষায্য, | আনন্দ-উজ্জল পরমায়ু ॥

ধনি খুঁজে প্রতিধ্বনি, | প্রাণ খুঁজে মরে প্রতিপ্রাণ।

জগৎ আপনা দিয়ে | খুঁজিছে তাহার প্রতিদান ॥

নিম্বকের সে-আহানে, | বাহিয়া জীবন-যাত্রা মম "

সিদ্ধুগামী-তরঙ্গিলী সম ॥

এতোকাল চলেছিহু | তোমারি হৃদর অভিসারে ॥

বন্ধিম জটিল পথে | হৃদে দুঃখে বন্ধুর সংসারে ॥

অনির্দেশ অলঙ্কার পানে ।

দীর্ঘতর মাত্রার পর্বগুলি সাধারণতঃ লঘুতর পর্বের সহযোগেই ব্যবহৃত হয় ।

পাঁচ মাত্রা ও সাত মাত্রার পর্বের প্রকৃতি অত্যন্ত পৰ্ব হইতে কিছু বিভিন্ন । ইহারা দুইটি বিষম মাত্রার পর্বাদ্বে রচিত হয় বলিয়া ইহাদের syncopated বা অপূর্ণ পর্ব বলিয়া গণ্য করা যাইতে পারে । ইহাদের মধ্যে এক প্রকাব উচ্চল, চপল ভাব অনুভূত হয় ।

সকল বেল' | কাটিয়া গেল | বিকাল নাতি | যায়—

(অপেক্ষা, রবীন্দ্রনাথ)

গোকুলে মধু | কুরাখে গেল | আঁধার আঁজি | কৃষ্ণবন

(শেখ, নবদ্বীপ ভট্টাচার্য্য)

ছিন্নাম নিশিদিন | আশাহীন প্রবাসী

বিরহ তপোবনে | আনমনে উদাসী

(বিরহানন্দ, রবীন্দ্রনাথ)

ললাটে জয়টীকা | গ্রহন-হার গলে | চলে রে বীর চলে

সে কারা নহে কারা | যেখানে ভৈরব কল্প শিখা জ্বলে

(নজরুল ইসলাম)

[২৫] বাংলা ছন্দের রীতি এই যে, পর্বের মধ্যে পর্বাদ্বেগুলিকে সুনির্দিষ্ট নিয়ম অনুসারে সাজাইতে হইবে; হয়, পর্বাদ্বেগুলি পরস্পর সমান হইবে, না হয়, তাহাদের ক্রম অনুসারে তাহাদিগকে সাজাইতে হইবে । (অর্থাৎ পর পর পর্বাদ্বেগুলি, হয়, ক্রমঃ হ্রস্বতর, না হয়, দীর্ঘতর হইবে ।) * এই নিয়ম লঙ্ঘন করিলেই ছন্দঃপতন ঘটিবে । †

* গণিতের ভাষায় বলিতে গেলে পঙ্খের এক একটি পর্ব পর্বাদ্বেের পারস্পর্য্যের মধ্যে এমন একটি সরল গতি থাকিবে, বাহা রৈখিক সমীকরণ (linear equation) দিয়া প্রকাশ করা যায় । পঙ্খের পর্বে এরূপ সরলগতি না থাকিতেও পারে । স্বয়ং তরঙ্গায়িত গতির দিকেই পঙ্খের প্রবণতা ।

† উদাহরণ— কণ্ঠপ্রভা প্রভাশানে | বাড়ায় মাত্র আঁধার (মধুসূদন)

আজিকার বসন্তের | আনন্দ অভিধান (রবীন্দ্রনাথ)

এই নিয়মগুণসারে বাংলায় প্রচলিত পর্বসমূহ নিম্নলিখিত আদর্শ (pattern বা ছাঁচ) অনুযায়ী বিভক্ত হইয়া থাকে। এই সঙ্কেতগুলিই বাংলা ছন্দের কাঠাম। পর্বের মধ্যে পর্বান্তের মাত্রা ও সমাবেশের উপরই ছন্দের মূল লক্ষণটি নির্ভর করে।

পর্বের দৈর্ঘ্য

দুইটি পর্বান্তে বিভাগের রীতি

তিনটি পর্বান্তে

বিভাগের রীতি

৪ —

২ + ২

জল : পড়ে | পাতা : নড়ে

দিনের : আলো | নিবে : এল

—

৩ + ১ *

কিহু নাপিত | দাড়ি কামায় | আদ্বৈত : তার | চুল

—

১ + ৩ *

তিন : কছে | দান

রাম : সিংহের | জয়

৫ —

৩ + ২

পক : শরে | দক্ষ : করে | করেছ : একি | সন্ন্যাসী

—

২ + ৩

পূর্ণ : চাঁদ | হাসে : আকাশ | কোলে

আলোক : -ছায়া | শিব : -শিবানী | সাগর-জলে | দোলে

৬ —

৩ + ৩

ভূতের : মতন | চেহারা : যেমন

২ + ২ + ২

কিশোর কুমার |

বাধা : বাজ : তার

২ + ৪

শিখ : গরজয় | গুরুজীর : জয়

৪ + ২

সপ্তাহ : মাঝে | সাত শত : প্রাণ

৭ —

৩ + ৪

পুরব : মেঘ মুখে | পড়েছে : রবি রেখা

৪ + ৩

বিরহ : তপোবনে | আনমনে : উপাসী

* তারকা-চিহ্নিত প্রথম পর্ববিভাগ কচিং দৃষ্ট হয়।

পর্বের দৈর্ঘ্য

দুইটি পর্বাক্ষে বিভাগের রীতি

তিনটি পর্বাক্ষে
বিভাগের রীতি

৮ —

৪ + ৪

পাখী সব : করে রব

৩ + ৩ + ২

রাখাল : গরুর : পাল

যশোর : নগর : ধাম

২ + ২ + ৪

চক্রে : পিষ্ট, আঁধারের

৪ + ২ + ২

অতীতের : তীর : হতে

২ + ৪ + ২ *†

মহা-নিম্বকেব গ্রাস্তে | কোথা বসে রয়েছে রমণী

(আঁহান, রবীন্দ্রনাথ)

দেশ দেশান্তর মাঝে | যার বোখা স্থান

(বঙ্গমাতা, রবীন্দ্রনাথ)

২ + ৩ + ৩ *†

সাড়ে : আঠারো : শতক }

অতি : অল্প : দিনেই }

(আধুনিক, রবীন্দ্রনাথ)

গাম : বড় : ফুলিয়া (গৃতিবাস)

৩ + ৩ + ৪

ভারত : ঈশ্বর : শাস্তাহান

৪ + ৩ + ৩

মহাবাহু : বঙ্গজ : কাষ

সকল : কক : আকাশ

৪ + ৪ + ২

অশ্রুভবা : আনন্দের : সাজি

২ + ৪ + ৪ *†

রথ : চালাইয়া : শিবগতি

দিবা : হয়ে এল : সমাপন

১০ —

* তারকা-চিহ্নিত প্রথম পর্ববিভাগ ঋচিৎ দৃষ্ট হয়।

† এই সব ক্ষেত্রে প্রথম পদ্যাক্ষর বস্তুতঃ ছন্দঃপ্রবাহের অতিরিক্ত।

[২৫ ক] বাংলা ছন্দের পৰ্ব্বাঙ্গবিভাগের সঙ্কেতগুলি ভারতীয় সঙ্গীতের তাল-বিভাগের অনুরূপ। মূলতঃ ভারতীয় সঙ্গীতের ও বাংলা প্রভৃতি ভাষার ছন্দের প্রকৃতি এক; উভয়েরই আদিম ইতিহাস এক। নিম্নে পৰ্ব্ববিভাগগুলিব সহিত তাল-বিভাগের সূত্রের এক্ষ্য দর্শিত হইল :—

পর্বের মাত্রা	পৰ্ব্বাঙ্গবিভাগের রীতি		অনুরূপ তালের নাম	
৪	...	২+২	...	ঠুমরী বা ধেমটা
৫	...	২+৩, ৩+২	...	ঝাপতাল
৬	...	৩+৩	...	দাদরা, একতারা ইত্যাদি
		২+৪, ৪+২	...	কপক
৭	...	৩+৪, ৪+৩	..	তেওরা
৮	.	৪+৪	..	কাওবালা ইত্যাদি
		২+৩+৩, ৩+৩+২	..	ত্রিপুট তিস্র (দক্ষিণ ভারতীয়)
১০	...	৪+৪+২, ২+৪+৪	..	হর কাকতা

[২৬] পরম্পর সমান বা প্রতিসম পর্বের মধ্যে পৰ্ব্বাঙ্গবিভাগের রীতি একবিধ হওয়ার আবশ্যকতা নাই। *

“আনন্দে মোর | দেবতা : জাগিল | জাগে আনন্দ | ভকত প্রাণে”

এই চরণটিতে প্রথম তিনটি পর্ব পরম্পর সমান, প্রত্যেক পর্বেরই ছয় মাত্রা আছে। কিন্তু পৰ্ব্বাঙ্গবিভাগের রীতি বিভিন্ন। প্রথম পর্বের ৪+২, দ্বিতীয় পর্বের ৩+৩, তৃতীয় পর্বের ২+৪।

সেইরূপ,

“মৃত্যুর : নিভৃত - শিখর ঘরে | বসে আছ বাতাবন - পরে, | জ্বালায়ে রেগেছো দীপখানি |

চিরন্তন - আশায় উজ্জল”

এই চরণটির প্রতি পর্বেরই দশ মাত্রা আছে। কিন্তু পৰ্ব্বাঙ্গবিভাগের রীতি যথাক্রমে ৩+৩+৪, ৪+৪+২, ৩+৩+৪, ৪+৩+৩।

* তবে যেখানে পৰ্ব্বাঙ্গবিভাগের একটি সঙ্কেতই বারংবার ব্যবহৃত হয়, এবং সেই সঙ্কেতের অনুযায়ী বিভাগের উপরই কোন বিশেষ ছন্দগুণের প্রভাব নির্ভর করে, সেখানে প্রত্যেক পর্বেরই পৰ্ব্বাঙ্গবিভাগ একবিধ করার চেষ্টা করা হয়। স্বরাঘাত প্রধান ছন্দোবদ্ধে ইহা কখন কখন দেখা যায়। যেখানে এসারদীর্ঘ অঙ্কের ব্যবহার থাকে, সেখানেও এরূপ দেখা যায়।

(নং : ১৬৬ ট্রঃ)

[২৭] উচ্চারণের রীতি বজায় রাখিয়া ছন্দের pattern বা আদর্শ অনুসারেই অক্ষরের মাত্রা স্থির হইয়া থাকে ।

পূর্বে বলা হইয়াছে যে, বাংলায় কোন কোন শ্রেণীর অক্ষর আবশ্যক-মত দীর্ঘ হইতে পারে । সাধাবণ বীতি এই যে, প্রত্যেক অক্ষরই একমাত্রিক বলিয়া গণ্য হইবে, শুধু শব্দের অন্তস্থ হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক বলিয়া গণ্য হইবে । ছন্দের স্বাতিরে গোটা শব্দ না ভাঙিয়া উপরে লিখিত নিয়মে পর্কান্বিতভাগ করিবার জন্য অক্ষরের দীর্ঘীকরণ বা হ্রস্বীকরণ করা হইয়া থাকে । এ ক্ষেত্রে স্মরণ রাখিতে হইবে যে, স্বরাধাতের প্রভাবে যে-কোন হলন্ত অক্ষর হ্রস্ব হইতে পারে । বিভিন্ন গতির অক্ষরের ব্যবহার ও সমাবেশ-সম্বন্ধে যে বিধিনিষেধ আছে তাহা স্মরণ রাখিতে হইবে । (সূঃ ১৫, ১৬, ১৮ ও ২০ দ্রষ্টব্য)

এই উপলক্ষে কোন কোন স্থলে গোটা শব্দকে ভাঙিয়া পর্ক বা পর্কান্বিতভাগ করা যাইতে পারে, তাহাও স্মরণ রাখিতে হইবে । (সূঃ ২১ ও ২২ দ্রষ্টব্য)

পাঠকের কচি-অনুসারে কবিতাপাঠ-কালে চরণের অন্ত্য স্বরকে দীর্ঘ করিয়া টানিয়া অন্ত্য পর্কের দৈর্ঘ্য বাড়াইতে পারা যায় । অবশ্য প্রতিসম পর্কগুলিতে মোট মাত্রা সমান রাখিতে হইবে । *

[২৮] ছন্দোলিপি করিবাব সময়ে প্রথমে বুঝিতে হইবে যে, এক একটি চরণ সমমাত্রিক পর্কের সংযোগে, না, বিভিন্ন মাত্রার পর্কের সংযোগে রচিত হইয়াছে । এইটি বুঝিয়া প্রথমতঃ পর্কবিভাগ করিতে হইবে । (শব্দের স্বাভাবিক অর্থ অনুসারে পাঠ কবিলেই সাধাবণতঃ পর্কবিভাগগুলি অনেক সময়ে ধরা পড়ে ।) তাহার পবে পর্কগুলির কত মাত্রা তাহা বিবেচনা করিতে হইবে । এবং তাহার পবে প্রত্যেক পর্ককে উপযুক্ত পর্কান্বে বিভাগ করিতে হইবে । পর্কের ও পর্কান্বের মাত্রা হিসাব কবিবার সময়ে মাত্রা-বিষয়ক

* যখন, বেহ কহ পাঠ করেন—

গগনে গরজে মেঘ | ঘন বরষা

তীরে একা বসে আছি | নাহি ভরসা

যেখানে অন্ত্য পর্কটি হ্রস্বতর, সেখানেই এগুপ চলিতে পারে ।

নিম্নমগুলি স্বরধ্ব রাধিতে হইবে। দীর্ঘীকরণের আবশ্যক হইলে নিম্নলিখিত তালিকার পর্যায় অনুসারে করিতে হইবে:—

- | | | |
|--|---|-------------|
| (১) শব্দের অন্ত্য হলন্ত অক্ষর | } | দৌগিক অক্ষর |
| (২) অন্ত্য হলন্ত অক্ষর | | |
| (৩) দৌগিক-স্বরান্ত অক্ষর | | |
| (৪) আহ্বান ও আবেগসূচক এবং অনুকারধ্বনিসূচক অক্ষর | | |
| (৫) লুপ্ত অক্ষরের প্রতিনিধিস্থানীয় মৌলিক-স্বরান্ত অক্ষর | | |
| (৬) সংস্কৃত-মতে দীর্ঘ-স্বরান্ত অক্ষর | | |
| (৭) অন্ত্য মৌলিক-স্বরান্ত অক্ষর * | | |

[২৮ক] যেখানে পর্বে পর্বে মাত্রার সংখ্যা সমান বা স্থানীয়মিত, সেখানেই আবশ্যক-মত অক্ষরের হ্রস্বীকরণ ও দীর্ঘীকরণ চলিতে পাবে। যেমন, কোন চরণে যদি বরাবরই ৪ মাত্রা, ৬ মাত্রা, কি, ৮ মাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হয়, তখন ছন্দের সেই গতি অব্যাহত রাখার জগ্গ অক্ষরের আবশ্যক-মত হ্রস্বীকরণ বা দীর্ঘীকরণ হয়।

আমাদের ছোট নদী | চলে থাকে থাকে

বৈশাখ মাসে তার | হাটু জল থাকে

এখানে প্রতি চরণের প্রথম পর্কে ৮ মাত্রা হইবে, ইহা নিশ্চিষ্টই আছে। স্তত্রাং “বৈ” অক্ষরটিকে দীর্ঘ ধরা হইল।

যেখানে এরূপ স্থানিষ্ট একটা রূপকল্প বা ছাঁচ নাই, সেখানে প্রতি অক্ষরই স্বভাবমাত্রিক হইবে; অর্থাৎ মাত্র শব্দের অন্ত্য হলন্ত অক্ষরকে দীর্ঘ ধরিয়া বাকি সব অক্ষরকে হ্রস্ব ধরিতে হইবে। যেমন,

“এই কল্লোলের মাঝে | নিয়ে এস কেহ | পরিপূর্ণ একটি জীবন”

এই চরণটিতে (সঙ্কেত—৮+৬+১০) সমস্ত অক্ষরই স্বভাবমাত্রিক হইবে।

* এই শ্রেণীর অক্ষরের দীর্ঘীকরণ যতদূর সম্ভব এড়াইয়া চলিতে হইবে। কারণ, সেরূপ করিলে বাংলা উচ্চারণপদ্ধতি লঙ্ঘন করিতে হয়। তত্রাচ ছন্দকে বজায় রাখিবার জন্ত সাধারণ উচ্চারণপদ্ধতির ব্যতিক্রমও আবশ্যক হইলে করিতে হইবে।

অমিত্রাক্ষর ও অন্যান্য অমিত্রাক্ষর ছন্দেও যেখানে অনেক দিক্ দিয়া একটা অনির্দিষ্টতা থাকে সেখানেও সব অক্ষর স্বভাবমাত্রিক হইবে।

[২৯] পৰ্ব্ আরম্ভ হইবার পূর্বে অনেক সময়ে hyper-metric বা ছন্দের অতিরিক্ত একটি বা দুইটি শব্দের প্রয়োগ দেখা যায়। ইহাদ্বয়কে ছন্দের হিসাব হইতে বাদ দিতে হয়।

যথা,

মোর—হার হেঁড়া মণি | নেয়নি কুড়ারে

রখের চাকায় | গেছে সে গুঁড়োঘে

চাকার চিঙ্গ | ঘরের সবুধে | গড়ে আছে শুধু | আঁকা

আমি—কী ধলিম কারে | জানে না সে কেউ | ধূলোঘ রহিল | ঢাকা

এখানে মূল পৰ্ব্ ৬ মাত্রার। ‘মোর’ ‘আমি’ এই দুটি শব্দ ছন্দোবন্ধের অতিরিক্ত।

[৩০] চন্দোলিপিকরণে (Scanning-এব) দুই একটি উদাহরণ নিয়ে দেওয়া হইল—

এহ কলিকাতা—কালিকাক্ষেত্র, কাহিনী ইহার সবার শ্রুত,

বিশুদ্ধ বুরোঁছে হেথায় মহেশের পদবলে এ পুত।

(ষাণ্ডত, সত্যেন্দ্র দত্ত)

এই দুইটি পংক্তি পড়িলে বা অধ্বয় করিলেই প্রতীত হইবে যে, প্রত্যেক পংক্তির মাঝখানে একটি যতি বা পৰ্ব্বিভাগ আছে।

এই কলিকাতা—কালিকাক্ষেত্র, | কাহিনী ইহার সবার শ্রুত

বিশুদ্ধ বুরোঁছে হেথায়, | মহেশের পদবলে এ পুত।

দেখা যাইতেছে, উপরের চারটি বিভাগে যথাক্রমে ১০, ৯, ৯, ১০ করিয়া অক্ষর আছে। কিন্তু ইহাতে স্বাভাবিকতার প্রাবল্য নাই এবং স্বাভাবিক-প্রধান ছন্দের বীতি অনুসারে চারি অক্ষর লইয়া পৰ্ব্বিভাগ করিতে গেলে অসুচিত ভাবে শব্দ ভাঙিতে হয় এবং পড়া অসম্ভব হয়। সুতরাং সাধারণ রীতি অনুসারে অস্বতঃ শব্দের অন্তস্থ হলন্ত অক্ষরগুলিকে দীর্ঘ ধরিতে হইবে। তাহা হইলে বিভাগগুলিতে ১০, ১১, ৯, ১১ মাত্রা করিয়া পড়ে। কিন্তু ১১ মাত্রার পৰ্ব্ হয় না, বিশেষতঃ এখানে ধ্বনির চাল মাঝারি বকমের। সুতরাং ৫ বা ৬ মাত্রার পৰ্ব্ লইয়া ইহা সম্ভবতঃ গঠিত, এবং উপরের প্রত্যেকটি বিভাগ সম্ভবতঃ

দুইটি পর্বে'ব সমষ্টি। এই ভাবে দেখিলে নিম্নলিখিত ভাবে পর্ব'বিভাগ করা যায়—

এই কলিকাতা— | কালিকাক্ষেত্র, | কাহিনী ইহার | সবার শ্রুত,
বিষ্ণু-চক্র | ঘুরেছে হেথায়, | মহেশের পদ | ধূলে এ পূত

মাত্রার হিসাব এবং পর্ব'ব'দের বিভাগ ঠিক করিতে গেলে প্রত্যেক যৌগিক অক্ষরকে দীর্ঘ করিলেই চলে। * সুতরাং ছন্দোলিপি এইরূপ হইবে—

এই : কলিকাতা— | কালিকা- . ক্ষেত্র | কাহিনী . ইহার | সবার : শ্রুত।
= (২+৪) + (৩+৩) + (৩+৩) + (৩+২)

বিষ্ণু : চক্র | ঘুরেছে : হেথায়, | মহেশের পদ- | ধূলে এ : পূত
= (৩+৩) + (৩+৩) + (৪+২) + (৩+২)

আর একটি উদাহরণ লওয়া যাক।

নীল-সিন্ধু-জল-ধৌত-চরণ-তল
অনিল-বিকম্পিত-শ্যামল-অঞ্চল,
অম্বর-চূষিত-ভাল-হিমাচল
শুভ্র-তুষার-কিবাটিন।

সহজেই প্রতীত হইবে যে, এখানে প্রথম তিন পংক্তির পর্ব'বিভাগ হইবে এইরূপ—

নীল-সিন্ধু-জল- | ধৌত-চরণ-তল
অনিল-বিকম্পিত | -শ্যামল-অঞ্চল
অম্বর-চূষিত | ভাল হিমাচল

শেষের পংক্তি সম্বন্ধে সন্দেহ হইতে পারে। মূল পর্বে'ব মাত্রা স্থির না করিলে উহার বিভাগ স্থির করা কঠিন।

এই কয়টি পংক্তি যে আসাঘাত-প্রধান ছন্দে লিখিত নয়, তাহা স্পষ্ট বঝা যায়। সুতরাং এই কয়েকটি পর্বে' অন্ততঃ ৬, ৭, ৭, ৬, ৬, ৬ মাত্রা আছে। কিন্তু সমমাত্রিক পর্বে'এ কবিতাটি যখন লিখিত হইয়াছে, তখন প্রত্যেক পর্বে' অন্ততঃ ৭ মাত্রা আছে ধরিতে হইবে। ৭ মাত্রা করিয়া ধরিলে অবশ্য ২য় ও ৩য় পংক্তিতে পর্ব'বিভাগের তত অমরবিধা হয় না, কিন্তু প্রথম পংক্তিতে হয়। প্রথম পর্ব'টিকে ৭ মাত্রা করিতে গেলে, রীতি অনুযায়ী 'সিন্ধু' অক্ষরটিকে দীর্ঘ

* অনেক সময়ে চরণের শেষ পর্বটি অপেক্ষাকৃত হ্রস্ব হয়।

ধরিতে হইবে। প্রথম পর্কের তাহা হইলে পর্ববিভাগ হয় ‘নীল-সিন্ : ধু-জল’। দ্বিতীয় পর্কের বিভাগ হয় ‘ধৌত চর : ৭ তল’ বা ‘ধৌত চ : ৭৭ তল’। এক্রপ বিভাগ বাংলা ছন্দের ও উচ্চারণের রীতির বিরোধী। সুতরাং পর্বগুলিকে ৮ মাত্রার ধরিলে চলে কি না, দেখিতে হইবে। বিশেষতঃ, যখন ৮ মাত্রার পর্বই গম্ভীর ভাবের কবিতার উপযোগী।

ছন্দের নিম্নম অনুসারে দীর্ঘাকরণ করিলে ৮ মাত্রার পর্কের সহজেই ছন্দো-লিপি করা যায়—

$$\begin{array}{l} \overset{1}{\text{নীল}} : -\overset{2}{\text{সিন্ধু}} : -\overset{3}{\text{জল}} \mid \overset{4}{\text{ধৌত}} : \overset{5}{\text{চর}} : -\overset{6}{\text{তল}} = (৩+৩+২) + (৩+৩+২) \end{array}$$

$$\overset{1}{\text{অনিল}}-\overset{2}{\text{বি}} : \overset{3}{\text{কম্পিত}} \mid \overset{4}{\text{স্বামল}} : \overset{5}{\text{অঞ্চল}} = (৪+৪) + (৪+৪)$$

$$\overset{1}{\text{অম্বর}} : -\overset{2}{\text{চুখিত}} \mid \overset{3}{\text{ভাল}} : \overset{4}{\text{হিমা}} : \overset{5}{\text{চল}} = (৪+৪) + (৩+৩+২)$$

$$\overset{1}{\text{শুভ্র}} : -\overset{2}{\text{ভুবার}} : -\overset{3}{\text{কিরী}} \mid \overset{4}{\text{টিনা}} = (৩+৩+২) + ২$$

অথবা

$$\overset{1}{\text{শুভ্র}} : -\overset{2}{\text{ভুবার}} : -\overset{3}{\text{কিরী}} \mid \overset{4}{\text{টিনা}} = (৩+৩+৩)$$

এইরূপ হিসাব করিয়াই নিম্নলিখিত পদ্যাংশগুলিব ছন্দোলিপি করিতে হইয়াছে—

$$\overset{1}{\text{সন্ধ্যা}} : \overset{2}{\text{গগনে}} \mid \overset{3}{\text{নিবিড়}} : \overset{4}{\text{কালিম}} \mid \overset{5}{\text{অরণ্যে}} : \overset{6}{\text{খেলিছে}} : \overset{7}{\text{নিশি}} \mid$$

$$\overset{1}{\text{ভীত}} : \overset{2}{\text{বদনা}} \mid \overset{3}{\text{পৃথিবী}} : \overset{4}{\text{হেরিছে}} \mid \overset{5}{\text{বোর অন্ধ}} : \overset{6}{\text{কারে}} : \overset{7}{\text{মিশি}} \parallel$$

(ছায়াময়ী, হেমচন্দ্র)

$$\overset{1}{\text{“জয় : রাণা”}} \mid \overset{2}{\text{বাম : সিংহের}} \mid \overset{3}{\text{জয়”}}$$

$$\overset{1}{\text{মেরি : পতি}} \mid \overset{2}{\text{উর্ধ্ব : স্বরে}} \mid \overset{3}{\text{কয়}}$$

$$\overset{1}{\text{কনের : বন্ধ}} \mid \overset{2}{\text{কৈপে : উঠে}} \mid \overset{3}{\text{ভরে}},$$

$$\overset{1}{\text{দুটি : চকু}} \mid \overset{2}{\text{ছল : ছল}} \mid \overset{3}{\text{করে}},$$

$$\overset{1}{\text{বর : যাত্রী}} \mid \overset{2}{\text{ইকে : সম}} \mid \overset{3}{\text{স্বরে}}$$

$$\overset{1}{\text{“জয় : রাণা”}} \mid \overset{2}{\text{বাম : সিংহের}} \mid \overset{3}{\text{জয়”}}$$

(কথা ও কাহিনী, রবীন্দ্রনাথ)

সর্বদা এইরূপে পর্ব ও পর্বাবস্ৰগঠনের রীতি অরণ রাখিয়া মাত্রাবিচার করিতে হইবে। কোনরূপ বাঁধা নিয়ম অনুসারে অক্ষরের মাত্রা পূর্বনির্দিষ্ট থাকে না,—বাংলা ছন্দের এই ধাতুগত লক্ষণটি ভুলিলে চলিবে না।

(ছন্দোলিপির অন্ত্যাত্ত উদাহরণ পরে দেওয়া হইয়াছে ।)

চরণের লয়

[৩১] পূর্বে (১৪শ সূত্রে) এক একটি অক্ষরের গতির কথা বলা হইয়াছে। বাংলা ছন্দে বিভিন্ন গতির অক্ষরের সমাবেশ একট চরণে হয়, তাহাও দেখান হইয়াছে। সুতরাং বাংলা কবিতায় উচ্চারণের গতিব পবিবর্তন প্রায় সর্বদাই করিতে হয়।

কিন্তু এই পরিবর্তন একেবারে যদৃচ্ছ নহে। ইহাব সম্পর্কেও বিধিনিষেধ আছে। যেমন,

আকাশে বজ্র | ঘোর পরিহাসে | হাসিল অট্ট | হাস্ত

এই চরণটিব ঈষৎ পরিবর্তন কবিয়া

আকাশে বজ্র | নিষ্ঠুর বিদ্রুপে | হাসিল অট্ট | হাস্ত

সেধা চলিবে না।

কারণ, প্রত্যেক অক্ষরের গতি ছাড়া, প্রত্যেক চরণের একটা বিশিষ্ট লয় আছে। সেই লয় অর্হুসাবে চবণে বিভিন্ন শ্রেণীব অক্ষরের গ্রহণ বা বজ্জন করা হইয়া থাকে। উক্ত চরণটির সাধারণ লয়ের বিরোধী হইবে বলিয়া ঐ চরণটিতে শুধু অক্ষরের ব্যবহার চলিবে না।

চরণের লয় তিন প্রকার—দ্রুত, ধীর ও বিলম্বিত। বাবৃত্ত্যীকে ইহাব যে-কোন একটিতে বাধিয়া আমরা কবিতা পাঠ করিয়া থাকি।

দ্রুত লয়ের চরণে অতিদ্রুত অক্ষব একাধিক ব্যবহৃত হয়। অন্ত্যাত্ত অক্ষর সাধারণতঃ লঘু হয়। যেমন,

(অ) কোন্ দেশেতে | তবলতা | সকল দেশের | চাইতে থা^ল

তবে মাত্রাপদ্ধতির নিয়ম বজায় রাখিয়া অন্ত্যাত্ত শ্রেণীর অক্ষরও কচিৎ ব্যবহৃত হইতে পারে। যেমন,

(আ) এক কন্তে | না ধেরে | বাপের বাড়ী | যান

ধীর লয়ের চরণে সাধারণতঃ লঘু ও গুরু, অর্থাৎ স্বভাবমাত্রিক অক্ষর ব্যবহৃত হয়। যেমন,

- (ই) ˙ ˘ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˘ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˘ ˙ :
হে নিশ্চক গিরিরাজ | অত্রভেদ তোমার স্রীত
˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ :
তরঙ্গিয়া চলিয়াছে | অন্তদাত উদাত্ত পবিত

মাত্রাপদ্ধতির নিয়ম বজায় রাখিয়া বিলম্বিত অক্ষরও কদাচ ব্যবহৃত হইতে পারে।

- (ঈ) ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ :
সন্ধ্যা গগনে | নিবিড় কালিমা | অরণ্যে খেলিছে নিশি
˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ :
ভীত বদনা | পৃথিবী হেরিছে | ঘোর অন্ধকারে নিশি

বিলম্বিত লয়ের চরণে লঘু ও বিলম্বিত (ধীর-বিলম্বিত এবং অতি-বিলম্বিত) অক্ষর ব্যবহৃত হয়। অতিদ্রুত ও দীর্ঘদ্রুত (গুরু) অক্ষর বিলম্বিত লয়ের চরণে চলে না।

- (উ) ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ :
গুরু গর্জনে | নীল অরণ্যে | শিহরে
˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ :
উতলা কলাপী | কেক-কলববে | বিহরে
˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ :
নিপিল-চিহ্ন- | হরষা
˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ :
ঘন গোরবে | আশিছে মত্ত | বরষা।
- (ঊ) ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ :
সন্ন্যাসী বর | চমকি জাগিল,
˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ :
প্প জড়িমা | পলকে ভাগিল,
˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ :
কড় দীপের | আলোক লাগিল | ক্ষমা-হুম্মর | চক্ষে
- (ঋ) ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ :
চন্দন : তরু যব | সৌরভ : ছোড়ব | সসধর : বরিষব | আ : গি
- (৯) ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ :
শ্রাম বিটপি ঘন | তট বি-প্রা-বিনি | দূসর তরঙ্গ | ভঞ্জে
- (এ) ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ : ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ ˙ :
বহিছ : জননি : এ | ভারত : বশে | কত শত : যুগ যুগ | বা : হি

এতৎসম্পর্কে অন্ত্যান্ত আলোচনা ‘ছন্দের রীতি’ এবং ‘বাংলা ছন্দের লয় ও শ্রেণী’ নামক দুইটি অধ্যায়ে করা হইয়াছে।

ছন্দের সৌষম্য

[৩২] বাংলা ছন্দের সৌন্দর্যের জন্ম পরিমিত মাত্রার পর্কের যোজনা ছাড়া আরও কয়েকটি বিষয়ে অবহিত হওয়া দরকার। বাংলা উচ্চারণের পদ্ধতিতে অক্ষরের মাত্রা স্থানির্দিষ্ট নহে ; হ্রস্ব অক্ষরের, কখন কখন স্বরান্ত অক্ষরেরও, ইচ্ছামত হ্রস্বীকরণ ও দীর্ঘীকরণ করা হইয়া থাকে। লঘু অক্ষর ছাড়া অন্ত্যন্ত অক্ষরের অর্থাৎ গুরু এবং প্রভাবমাত্রিক অক্ষরের উচ্চারণের জন্ম বাগ্‌যন্ত্রের বিশেষ প্রয়াস ও ক্রিয়া আবশ্যক হয়। সুতরাং ইহাদের ব্যবহারের সময়ে ছন্দের সৌষম্য সম্পর্কে বিশেষ কয়েকটি রীতির অনুসরণ করিতে হয়। পর্কাজে ও পর্কে কি ভাবে মাত্রা স্থির হয় তাহা পূর্বে আলোচনা করা হইয়াছে। কিন্তু পরিমিত মাত্রা থাকিলেও সময়ে সময়ে পর্কে বা পর্কাজে সৌষম্যের অভাব ঘটিতে পারে। এই সম্পর্কে কয়েকটি রীতি আছে।

অতিবিলম্বিত ও অতিদ্রুত অক্ষরের ব্যবহারে সৌষম্যের কথা ২০শ ও ১৬শ সূত্রে আলোচনা করা হইয়াছে।

বিলম্বিত অক্ষর একই পর্কাজে একাধিক ব্যবহার না হওয়াই বাঞ্ছনীয়। ‘ব্রহ্মর্ষি’ ‘পর্জন্ত’ প্রভৃতি শব্দ ৫ মাত্রার ধরিয়া পড়িলে ছন্দঃপতন না হোক, একটু অস্বাভাবিক বোধ হয়।

গুরু অক্ষরের সৌষম্য

[৩২ ক] গুরু অক্ষরের বহুল ব্যবহার বাংলা ছন্দে চলে, কিন্তু তাহাদের সৌষম্য সম্বন্ধে বিশেষ সাবধান হওয়া দরকার। এই কারণেই গুরু অক্ষরেব ব্যবহারের জন্ম কখনও ছন্দঃ শ্রুতিকটু, আবার কখনও অত্যন্ত মনোজ্ঞ ও উপাদেয় হয়। নিম্নোক্ত চরণগুলিতে যে সৌষম্য রক্ষা হয় নাই, তাহা বেশ বুঝা যায়।

ডগমগ তহু | রসের ভারে

ভারত হীরারে | জিজ্ঞাসা করে (ভারতচন্দ্র)

বীর শিশু | সাহসে যুঝিয়া

উপযুক্ত | সময় বুঝিয়া (রঙ্গলাল)

ব্রজাঙ্গনে | দয়া করি

লগ্নে চল | বধা হরি (মধুসূদন)

কয়েকটি উপায়ে গুরু অক্ষরের ব্যবহারে সৌষম্য রক্ষা হইতে পারে :—

(ক) গুরু অক্ষরের সন্নিধানে হলন্ত দীর্ঘ অক্ষর যোজনা করিলে সৌষম্য রক্ষা হয়। যথা -

আজিকার কোন ফুল | বিহঙ্গের কোন গান | আজিকার কোন রক্তমাগ
এখানে দ্বিতীয় পর্বে ‘হঙ্’ ও ‘গেব্’, এবং তৃতীয় পর্বে ‘রক্’ ও ‘রাগ’ পরস্পরের
সন্নিধানে থাকায় সৌষম্য রক্ষিত হইতেছে।

(খ) প্রতিসম বা সন্নিহিত পর্ব্বাজে বা পর্ব্বের সমসংখ্যক গুরু
অক্ষর যোজনা করিলে সৌষম্য রক্ষা হয়।

যদি চরণে গুরু অক্ষরের সংখ্যা ২ বেশী হয়, তবে প্রতিসম
পর্ব্বাজে বা পর্ব্বের সমসংখ্যক লঘু অক্ষর যোজনা করিলে সৌষম্য
রক্ষা হয়। যথা—

প্রভু বুদ্ধ লাগি | আমি ভিক্ষা মাগি
ওগো পুরবাসী | কে রয়েছ জাগি
অনাথ পিওদ | কহিলা অধুদ- | নিনাদে
জয় ভগবান্ | সব : শক্তিমান্ | জয় জয় ভবপতি
দুর্দান্ত : পাণ্ডিত্য : পূর্ণ | দুঃসাধ্য : সিদ্ধান্ত

যেখানে পরস্পর সন্নিহিত দুইটি পর্ব্বের মধ্যে মাত্রার বৈষম্য
আছে, সেখানে এই রীতির ব্যতিক্রম করিলেও সৌষম্য রক্ষা হয়।

সন্ধ্যা রক্ত রাগ সম | তল্লাতলে হয় হোক্ লীন
স্পর্শ করে লালসার | উদ্যোত নিঃশ্বাস

কিছু এরূপ ব্যতিক্রম সর্ব্বদা হয় না।

নিকুঞ্জে ফুটায় তোলো | নবকুল রাজি
নহ মাতা, নহ কস্তা | নহ বধু, হুল্লরী রূপসী

যেখানে ব্যতিক্রম হয়, সেখানেও গুরু অক্ষরের যোজনা সাধারণতঃ মাত্রার
অসুপাত্তেই করা হয়।

কিঁধা বিঁধাধরা রমা | অঁহুরাশি-তলে

জীর্ণ পুষ্পল যথা | ধ্বংস ভ্রংশ করি চতুর্দিকে

(গ) কোন বিশিষ্ট ভাবের ব্যঞ্জনার জন্য সন্নিহিত প্রতিসম পর্বে গুরু অক্ষরের প্রয়োগে সৌম্যের রীতির ব্যভিচার করা যাইতে পারে।

অনুরাগে সিক্ত করি | পারিব না পাঠাইতে | তোমাদের করে

আজি হ'তে শতবর্ষ পরে

এখানে প্রথম ও দ্বিতীয় পর্বে মাত্রা সমান, কিন্তু গুরু অক্ষরের ব্যবহারে সৌম্য নাই মনে হইবে। কিন্তু ভাবের দিকে লক্ষ্য রাখিলে ছন্দের স্বর ক্রমশঃ নামিয়া আসা দরকার। সেইজন্য দ্বিতীয় পর্বকে প্রথম পর্বের চেয়ে নরম স্বরে শীধা হইয়াছে।

চরণ (Verse)

[৩৩] পর্ক অপেক্ষা বৃহত্তর ছন্দোবিভাগের নাম চরণ (Verse)। সাধারণতঃ প্রত্যেকটি চরণ এক একটি ভিন্ন পংক্তিতে (line) লিখিত হয়, কিন্তু তাই বলিয়া পংক্তি ও চরণ সর্বদা ঠিক এক নহে। অনেক সময়ে অল্পপ্রান্তের অবস্থান নির্দেশ করিবার জন্য পদ্যের এক চরণকে নানা ভাবে পংক্তিতে সাজান হয়। যেমন, সাধারণ ত্রিপদী ছন্দে এক একটি চরণকে দুই পংক্তিতে লেখা হয়, কিন্তু ঐ দুই পংক্তি আসলে একই চরণেব অংশ। 'বলাকা'ব ছন্দেও অনেক সময়ে এক চরণকে ভাঙ্গিয়া দুই পংক্তিতে লেখা হইয়াছে। সে ক্ষেত্রে পংক্তির শেষে উপচ্ছেদ ও অন্ত্যান্তপ্রাস আছে, কিন্তু পূর্ণযতি নাই (সূঃ ৪৩, ৪৪ প্রঃ)।

[৩৪] প্রত্যেক চরণের মধ্যে কয়েকটি পর্ক এবং শেষে পূর্ণযতি থাকে। চরণেব গঠনপ্রণালী হইতেই ছন্দের আদর্শ বা পরিপাটী (pattern) সম্পূর্ণভাবে প্রকটিত হয়।

[৩৫ক] প্রত্যেক চরণে সাধাবণতঃ দুইটি, তিনটি বা চারিটি করিয়া পর্ক থাকে। কখন কখন অপূর্ণ কিংবা এক পর্বের চরণও দেখা যায়। কিন্তু সে

রকম চরণ প্রায়শঃ বৃহত্তর চরণের সহযোগে কোন বিশেষ ছাঁচের স্তবকের গঠনেই ব্যবহৃত হয়। পাঁচ পর্কের চরণও কখন কখন দেখা যায়, কিন্তু সে রকম চরণ বাংলায় খুব স্ৰুতিমধুর হয় না।

[৩৫] দ্বিপর্কিক চরণই বাংলায় সর্বাধিক বেশী দেখা যায়। অনেক সময়েই, বিশেষতঃ যেখানে অপেক্ষাকৃত দীর্ঘ (অর্থাৎ ৮ বা ১০ মাত্রার) পর্কের ব্যবহার আছে সেই সব স্থলে, দ্বিপর্কিক চরণের দুইটি পর্ক অসমান হয়। প্রায়ই শেষ পর্কটি ছোট হইতে দেখা যায়, কখনও আবার শেষটিই বড় হয়। প্রথম প্রকারের চরণকে অপূর্ণদ্বী (catalectic) এবং দ্বিতীয় প্রকারের চরণকে অতিপূর্ণদ্বী (hyper-catalectic) বলা যায়।

ত্রিপর্কিক চরণেবও যথেষ্ট ব্যবহার আছে। প্রাচীন ছন্দে ত্রিপর্কিক ছন্দ মাত্রেরই প্রথম দুইটি পর্ক সমান ও তৃতীয়টি দীর্ঘতর হইত। লঘু ত্রিপদীর সূত্র ছিল ৬+৬+৮ এবং দীর্ঘ ত্রিপদীর সূত্র ছিল ৮+৮+১০। বর্তমান যুগে কিন্তু নানা ধরণের ত্রিপর্কিক চরণ দেখা যায়। ৮+৮+৬, ৮+১০+৬, ৭+৭+৭, ৮+৬+৬, ৮+১০+১০ ইত্যাদির সূত্রের ত্রিপর্কিক চরণের ব্যবহার দেখা যায়।

চতুর্পর্কিক চরণে সাধাবণতঃ, হয়, চারিটি পর্কই সমান, না-হয়, প্রথম তিনটি পরস্পর সমান এবং চতুর্থটি ভ্রূষ হয়। অল্প ধরণেব চতুর্পর্কিক চরণও দেখা যায় ; কিন্তু তাহাতে প্ৰাথমিক্রমে একটি ভ্রূষ ও একটি দীর্ঘ পর্ক থাকে, কিংবা মাঝেব পর্ক দুইটি পর পর সমান এবং প্রান্তস্থ পর্ক দুইটিও ভ্রূষতর বা দীর্ঘতর ও পরস্পর সমান হয়।

(‘চরণ ও স্তবক’ শীর্ষক অধ্যায় দ্রষ্টব্য) ।

স্তবক (Stanza)

[৩৬] স্তব্ধাল রীতিতে পরস্পর সংশ্লিষ্ট চরণপঞ্চায়েব নাম স্তবক। অনেক সময়েই মিল বা অন্ত্যাহুপ্রাসের দ্বারা এই সংশ্লেষ স্পষ্ট হয়।

পরস্পর সমান দুই চরণেব মিত্রাক্ষর স্তবকের ব্যবহাবই বাংলায় অধিক। পয়ার, ত্রিপদী ইত্যাদি বেশীর ভাগ প্রচলিত ছন্দই এই জাতীয়। ১০ম সূত্রে উদ্ধৃত প্রথম দৃষ্টান্ত পয়াবেব ও দ্বিতীয় দৃষ্টান্ত লঘু ত্রিপদীর উদাহরণ। আধুনিক যুগে ৩, ৪, ৫, ৬, ৮ চরণের স্তবক অনেক সময়ে দেখা যায়। স্তবকে অন্ত্যাহু-প্রাসের ব্যবহারেও বর্তমান যুগে বহু বিচিত্র কৌশল দেখা যায়।

পূর্বে স্তবকের অন্তর্গত সব কয়টি চরণই সমান হইত এবং এক ধরণের পর্বই ব্যবহৃত হইত। আধুনিক যুগে অনেক সময়ে দেখা যায় যে, স্তবকে একই মাত্রার পর্ব ব্যবহৃত হইতেছে; কিন্তু প্রাতি চরণের পর্বের সংখ্যা বা চরণের দৈর্ঘ্য এক নয়। আবার কখন কখন দেখা যায় যে, চরণের দৈর্ঘ্য সমান আছে; কিন্তু বিভিন্ন মাত্রার পর্ব ব্যবহৃত হইতেছে।

('চরণ ও স্তবক' শীর্ষক অধ্যায় দ্রষ্টব্য)।

মিল বা মিত্রাক্ষর (Rime)

[৩৭] একই ধ্বনি পুনঃপুনঃ স্রুতিগোচর হইলে তাহার ঝঙ্কার মনে বিশেষ এক প্রকার আন্দোলন উৎপাদন করে। এইরূপ একধ্বনিসমূহ অক্ষরগুলিকে মিত্রাক্ষর বলা যায়। নিয়মিতভাবে একই ধ্বনির পুনরাবৃত্তি হইলে, ছন্দ স্রুতিমধুর হয়, এবং ইহা দ্বারা ছন্দের ঐক্যসূত্রও নির্দিষ্ট হইতে পারে।

বাংলায় স্তবকের এক চরণের শেষে যে ধ্বনি থাকে, স্তবকের অগ্র চরণের শেষে তাহার পুনরাবৃত্তি হওয়া একটি সনাতন প্রথা। ইহার এক নাম মিল বা অন্ত্যাহুপ্রাস (Rime)। পূর্বে বাংলা পঠে সব দাই অন্ত্যাহুপ্রাস ব্যবহৃত হইত, বর্তমান কালে ইহার ব্যবহার অপেক্ষাকৃত কম।

অন্ত্যাহুপ্রাস যে মাত্র চরণের শেষেই থাকে, তাহা নহে; অনেক সময়ে চরণের অন্তর্গত পর্বের শেষেও অন্ত্যাহুপ্রাস দেখা যায়। সাধারণ ত্রিপদীতে প্রথম ও দ্বিতীয় পর্বের শেষ অক্ষরে মিল দেখা যায়। চরণের ভিতরের অন্ত্যাহুপ্রাস ছেদের অবস্থান নির্দেশ করে। রবীন্দ্রনাথ বহু বিচিত্র কৌশলে তাঁহার কাব্যে অন্ত্যাহুপ্রাস ব্যবহার করিয়াছেন। 'বলাকা'র ছন্দে অনেক সময়ে অন্ত্যাহুপ্রাস মাত্র ছেদের অবস্থান-ই নির্দেশ করিয়াছে (সূঃ ৩৩, ৪৩, ৪৪ দ্রষ্টব্য)।

[৩৮] মিত্রাক্ষর ধ্বনি উৎপাদনের স্রুতি (১) হলন্ত অক্ষর হইলে, শেষ ব্যঞ্জন ও তাহার পূর্ববর্তী স্বর এক হওয়া দরকার, এবং (২) স্বরান্ত অক্ষর হইলে, অন্ত্য ও উপান্ত স্বর ও অন্ত্যস্বরের পূর্ববর্তী ব্যঞ্জন এক হওয়া দরকার। এইখানে স্বরণ রাখিতে হইবে, বাংলা ছন্দের রীতিতে অল্পপ্রাণ ও মহাপ্রাণ ব্যঞ্জনের ধ্বনি একই বলিয়া বিবেচিত হয়। এইজন্য 'শিখর' ও 'নিভীক', 'জ্যেগে' ও 'মেঘে', 'বাক্তে' ও 'সাঁঝে' রূপের মিত্রাক্ষর।

অমিত্রাক্ষর ছন্দ

[৩৯] মাইকেল মধুসূদন দত্ত প্রথম বাংলা ভাষায় ইংরেজীর অনুসরণে blank verse লেখেন। ইংরেজীর অনুকরণে ইহার নাম দেওয়া হইয়াছে অমিত্রাক্ষর; কারণ, তিনি এই নূতন ছন্দে প্রতি জোড়া চরণের শেষে মিত্রাক্ষর ব্যবহারের প্রথা উঠাইয়া দিয়াছিলেন। কিন্তু অমিত্রাক্ষর নামটি সর্বতোভাবে উপযুক্ত হয় নাই; কারণ, চরণের শেষে মিল থাকা বা না-থাকা ইহার প্রধান লক্ষ্য নহে। মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দের চরণের শেষে যদি মিল থাকিত, তাহা হইলেও ইহা সাধারণ মিত্রাক্ষর হইতে ভিন্ন থাকিত। আবার পয়ার প্রভৃতি ছন্দের মিল যদি উঠাইয়া দেওয়া যায়, তাহা হইলেও মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দ হইবে না। তবে প্রচলিত নাম বলিয়া ‘অমিত্রাক্ষর’ কথার দ্বারাই আমরা ‘মেঘনাদবধে’র ছন্দকে নির্দেশ করিতে পারি।

মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের প্রধান লক্ষণ—এই ছন্দে অর্থবিভাগ ও ছন্দোবিভাগ পবম্পর মিলিয়া যায় না, অর্থাৎ যতি ছন্দের অঙ্গগামী হয় না। সাধারণতঃ পক্ষে দেখা যায় যে, যেখানে ছন্দ, সেখানেই যতি পড়ে। যাকে যাকে অবশ্য দেখা যায় যে, উপচ্ছেদ ও অর্দ্ধযতি ঠিক মেলে না; কিন্তু সাধারণ ছন্দে পূর্ণচ্ছেদ ও পূর্ণযতি মিলিয়া যাইবেই। এক একটি চরণ এক একটি সম্পূর্ণ অর্থবিভাগ। ছন্দের আদর্শ অনুসারে পরিমিত মাত্রার পর যতি পড়ে। সুতরাং বলা যাইতে পারে যে, সাধারণ ছন্দে পরিমিত মাত্রার অক্ষরের পর ছন্দ পড়ে; কিন্তু মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর এবং আরও অনেক আধুনিক ছন্দোবদ্ধে কয় মাত্রার পর ছন্দ পড়িবে, তাহা নিশ্চিত নাই, আবেগের তীব্রতা অনুসারে তাহা শীঘ্র বা বিলম্ব পড়ে। এই সমস্ত নূতন ধরণের ছন্দকে অমিত্রাক্ষর ও সাধারণ ছন্দকে মিত্রাক্ষর বলা যাইতে পারে।

পূর্বোক্ত ১০ম সূত্রের অন্তর্গত পঞ্চম দৃষ্টান্তটি মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের উদাহরণ। যতির অবস্থানের দিক্ দিয়া তাহার অমিত্রাক্ষর পয়ারের অনুরূপ; অর্থাৎ ১৪ মাত্রার প্রতি চরণের শেষে পূর্ণযতি এবং চরণের প্রথম ৮ মাত্রার পর অর্দ্ধযতি আছে। কিন্তু প্রায়ই পক্ষের মধ্যে কোন পক্ষীক্ষের পর ছন্দ আছে। এক একটি চরণ লইয়া অর্থবিভাগ সম্পূর্ণ হয় না; এক চরণের সহিত অপর চরণের কোন অংশ মিলাইয়া অথবা এক চরণের কোন ভগ্নাংশ লইয়া এক একটি অর্থবিভাগ হয়। পূর্ণচ্ছেদ ও উপচ্ছেদ বসাইবার বৈচিত্র্যের দরুণ তাহার ছন্দ

অর্থবিভাগের দিক দিয়া বিচিত্রভাবে বিভক্ত হইয়া থাকে। সুতরাং মধুসূদনের অমিতাক্ষর এক প্রকার অমিতাক্ষর ছন্দ।

[৪০] মধুসূদন ছাড়া আরও অনেকে অমিতাক্ষর ছন্দ রচনা করিয়াছিলেন। তাঁহাদের মধ্যে কেহ কেহ আবার অমিতাক্ষরে কিছু কিছু নূতনত্ব দেখাইয়াছেন। নবীনচন্দ্র সেন মাঝে মাঝে অল্প এক প্রকার রীতিতে অমিতাক্ষর ছন্দ বচনা করিতেন। তিনি পর্কের মধ্যে পূর্ণচ্ছেদ বসাইতেন না, কিন্তু যেখানে অঙ্গমতির অবস্থান, সেখানে পূর্ণচ্ছেদ দিতেন—

দূর হোক ইতিহাস। | ** দেখ একবার ॥

মানবঙ্গের রাজ্য। | ** দেখ নিরস্তর ॥

বহিতেছে কি ঝটিকা। | **

[৪১] রবীন্দ্রনাথ আর-এক প্রকারের অভিনব অমিতাক্ষরে বহু ধর্মিতা রচনা করিয়াছেন। এরবম অমিতাক্ষর ছন্দে প্রতি চরণের দৈর্ঘ্য সমান, কিন্তু ঠিক একই প্রকারের পর্ব সর্বদা ব্যবহৃত হয় না, ইচ্ছামত বিভিন্ন প্রকারের পর্কের সমাবেশ হয়; পর্কের মধ্যে পূর্ণচ্ছেদ প্রায় থাকে না, থাকিলেও বিজোড় সংখ্যক মাত্রার পবে বসে না; প্রতি চরণের শেষে পূর্ণঘতি-নির্দেশের জ্ঞাপনারের অমুকরণে মিতাক্ষর ব্যবহার করা হয়। সুতরাং ইহা মিতাক্ষর অমিতাক্ষর ছন্দ।

(১০ম সূত্রের অন্তর্গত ৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তটি ইহার উদাহরণ)

[৪২] রবীন্দ্রনাথ তাঁহার মিতাক্ষর অমিতাক্ষর ছন্দে ১৪ মাত্রার চরণই বেশীর ভাগ ব্যবহার করিয়াছেন। কখন কখন আবার তিনি দ্বিদেশ ছন্দে ১৮ মাত্রার চরণ ব্যবহার করিয়াছেন। এসব ক্ষেত্রেও লক্ষণাদি পূর্ববৎ, কেবল ৮ মাত্রা ও ১০ মাত্রার পর্ব ব্যবহৃত হয়।

হে আদি জননী সিদ্ধ, | * বহুধরা সন্তান তোমার, ॥ *

একমাত্র কল্যাণ তব কোলে। | ** তাই * তল্লা নাহি আব।

চক্ষু ভব, * তাই বক্ষ জুড়ি | * সদা *কা, সদা আশা, ॥

সদা আন্দোলন; * * ..

(সমুদ্রের প্রতি)

[৪৩] রবীন্দ্রনাথ ‘বলাকা’তে আর-এক প্রকারের অমিতাক্ষর ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন। ইহাতেও মিতাক্ষর আছে; কিন্তু তাহা মাত্র চরণের শেষে না থাকিয়া বিচিত্রভাবে চরণের ভিতরে ছেদের সঙ্গে সঙ্গে থাকে। মিতাক্ষরের

অবস্থান অল্পসারে পংক্তি সাজান হয় বলিয়া আপাততঃ এ রকম ছন্দের প্রকৃতি নির্ধারণ করা দুর্লভ মনে হয়। যথা,—

হে ভুবন
আমি যতক্ষণ
তোমারে না বেসেছিহু ভালো
ততক্ষণ তব আলো
খুঁজে খুঁজে পাষ নাই তার সব ধন।
ততক্ষণ
নিখিল গগন
হাতে নিষে দীপ তাব শুষ্ঠে গুষ্ঠে ছিল পথ চেয়ে।

যতি ও ছেদ বিচার কবিয়া ইহার ছন্দোলিপি করিলে স্তবকটি এইরূপ দাঁড়ায়—

(ক) (ক)
হে ভুবন * আমি যতক্ষণ | * তোমারে না ||
(খ) (ক) (খ)
বেসেছিহু ভালো | * * ততক্ষণ * তব আলো || *
খুঁজে খুঁজে পাষ নাই | * তার সব ধন। * *
(ক) (ক) (গ)
ততক্ষণ * নিখিল গগন | * হাতে নিষে।
(গ)
দীপ তার | * শুষ্ঠে শুষ্ঠে ছিল পথ চেয়ে। * *

এক একটি অর্থবিভাগের শীর্ষে স্বচীর্ণ দিয়া ইহার মিত্রাক্ষর বসাইবার রীতি নির্দেশ করা হইয়াছে। দেখা যাইবে যে, ববৌন্দ্রনাথের মিত্রাক্ষর অমিত্রাক্ষর হইতে ইহা বিশেষ বিভিন্ন নহে।

[৪৪] 'বলাকা'র আর-একটু অন্ত বকমের ছন্দও আছে। ইহাদের ছন্দোলিপি করা আরও দুর্লভ বলিয়া মনে হইতে পারে।

যথা—

হীরা-মুক্তা-মানিক্যের ঘটা
যেন শূন্য দিগন্তের ইন্দ্রজাল ইন্দ্রধনুচ্ছটা,
যাষ যদি লুপ্ত হ'য়ে যাক্
শুধু থাক্
এক বিন্দু নখনের জল
কালের কপোল-তলে শুভ্র সমুজ্জল
এ তাজমহল।

এইরূপ পঙ্ক্তির ছন্দোলিপি করার সময়ে স্মরণ রাখিতে হইবে যে, পঙ্কের পূর্বে কখন কখন ছন্দের অতিরিক্ত শব্দ বা শব্দসমষ্টি ব্যবহার করা হইয়া থাকে (২২ সংখ্যক সূত্র দ্রষ্টব্য)।

এই ধরনের ছন্দে রবীন্দ্রনাথ স্বকোশলে মাঝে মাঝে অতিরিক্ত শব্দ বসাইয়া ছন্দের প্রবাহকে ক্ষিপ্ততর করিয়াছেন।

উপরের উদ্ধৃতাংশের ছন্দোলিপি এইরূপ হইবে—

হারা মুক্তা মাণিক্যের ঘটা *	= ০ + ১০	}
যেন শূন্য দিগন্তের ইল্লজাল ইল্লধমুচ্ছট *	= ৮ + ১০	
যায় যদি লুপ্ত হ'য়ে যাক্ **	= ০ + ১০	
(শুধু থাকুক এক বিন্দু নয়নের জল *)	= ০ + ১০	}
কালের কপোল-তলে শুভ্র সমুচ্ছল *	= ৮ + ৬	
এ তালমহল * *	= ০ + ৬	

দেখা যাইতেছে যে, এই রকমের ছন্দ মিতাক্ষরের জটিল স্তবকের রূপান্তর মাত্র। উপরের চারটি চরণ লইয়া একটি স্তবক এবং নীচের দুইটি চরণ লইয়া আর-একটি স্তবক। চরণগুলি দ্বিপদিক,—হয় পূর্ণ, না-হয় অপূর্ণ, অর্থাৎ কোন একটি পঙ্কের স্থান ফাঁক দিয়া পূর্ণ করা হইয়াছে (এইরূপ দীর্ঘ ও হ্রস্ব চরণের সমাবেশ মিতাক্ষর ছন্দের অনেক স্তবকেও দেখা যায়)। ছন্দ চরণের অন্তর্গত পড়িতেছে, ইহাও মিতাক্ষরের লক্ষণ। স্বকোশলে মিতাক্ষরের এবং মাঝে মাঝে অতিরিক্ত শব্দের ব্যবহার করিয়া ছন্দের প্রবাহে বৈচিত্র্য আনা হইয়াছে।

[৪৫] এতস্তিন্ন গিরিশচন্দ্র ঘোষ আর-এক প্রকারের ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন। ইহা সাধারণতঃ “গৈরিশ ছন্দ” নামে অভিহিত হয়। এখানে প্রতি চরণে দুইটি করিয়া পঙ্ক থাকে। তাবের গান্ধীধ্ব-অনুসারে হ্রস্ব বা দীর্ঘ পঙ্ক ব্যবহৃত হয়, এবং পঙ্ক দুইটি দৈর্ঘ্যে প্রায় অসমরূপ হইয়া থাকে। প্রত্যেক চরণই একটি পূর্ণ অর্থবিভাগ, নিকটস্থ অগ্রাগ্র চরণের সহিত তাহার সংশ্লেষ থাকে না। মধ্যে মধ্যে ছন্দের অতিরিক্ত শব্দ ব্যবহার করিয়া ছন্দের প্রবাহকে ক্ষিপ্ততর করা হয়।

গিরিধারী, * নাহি বাহবল তব,	= ৬ + ৬
চাহ বুঝাইতে (তোমা হ'তে) আমি বলাধিক।	= ৬ + ৬
ক্ষত্রিয়-সমাজে (কথা বটে) সম্মানহুচক,	= ৬ + ৬
ছল বহি আমি —অতি ছল তুমি	= ৬ + ৬
মুক্ত কণ্ঠে করি হে স্বীকার।	= ৪ + ৬

বাংলা ছন্দের মূলসূত্র

৭৩

ছন্দে চাহ ভুলাইতে,	= ৪ + ৪
ছন্দে কহ আশ্রিতে ভাজিতে,	= ৪ + ৬
চতুরের চুড়ামণি তুমি।	= ৪ + ৬

(নং: ৪৩, ৪৪, ৪৫ সম্পর্কে পরিশিষ্টে “বাংলা মুক্তবদ্ধ ছন্দ” শীর্ষক অধ্যায় দ্রষ্টব্য)

চরণ ও স্তবক

পূর্ববর্তী কয়েকটি অধ্যায়ে আমরা ছন্দের মূলস্থত্রের আলোচনা করিয়াছি। বাংলা ছন্দের উপকরণ—পর্ক, এবং সমমাত্রিক পর্কের সমাবেশেই চরণ, স্তবক ইত্যাদি গঠিত হয়। সংস্কৃতে এরূপ প্রত্যেক সমাবেশের এক একটি বিশেষ নাম আছে; যথা—অষ্টুপ্, ত্রিষ্টুপ্, ইন্দ্রবজ্রা, শ্রদ্ধরা, মালিনী, মন্দাক্রান্তা, শাদ্দূল-বিক্রীড়িত প্রভৃতি। বাংলায় এরূপ পয়ার, ত্রিপদী, একাবলী প্রভৃতি কয়েকটি নাম অনেক দিন হইতে চলিত আছে। এষ্ট সকল ছন্দোবন্ধেব মধ্যে সুপরিচিত কয়েকটির উদাহরণ নিম্নে দেওয়া হইল।

পয়ারে দুই চরণ ও প্রতি চরণে দুই পর্ক থাকিত। প্রথম পর্কে ৮ ও দ্বিতীয় পর্কে ৬ মাত্রা থাকিত। চরণ দুইটি পরস্পর মিত্রাক্ষর হইত।

মহাভারতের কথা | অমৃত সমান।

কাশীবাস দাস কহে | তনে পুণ্যবান ॥

লঘু ত্রিপদীরও দুই মিত্রাক্ষর চরণ এবং প্রতি চরণে তিনটি পর্ক থাকিত। মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৬+৬+৮।

জয় ভগবান

সর্বশক্তিমান

জয় জয় ভবপতি।

করি প্রণিপাত,

এই কর নাথ—

তোমাতেই থাকে মতি।

(ঈশ্বর গুপ্ত)

দীর্ঘ ত্রিপদীর মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৮+৮+১০।

যশোর নগর ধাম

প্রতাপ-আদিত্য নাম

মহারাজ বঙ্গ কায়স্থ।

নাহি মানে পাত্শায়

কেহ নাহি আঁটে তায়—

জয় যত নৃপতি তটস্থ ॥

(ভারতচন্দ্র)

ত্রিপদী মাত্রেরই চরণের প্রথম দুইটি পর্ক পরস্পর মিত্রাক্ষর হইত।

একাবলীর মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৬+৫। যথা—

বড়র পীরিত | বালির বাধ
ক্ষণে হাতে দড়ি | ক্ষণেকে চান (ভারতচন্দ্র)

লঘু চৌপদীর মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৬+৬+৬+৫। যথা—

এক দিন দেব | তরুণ তপন, | হেরিলেন হর | নদীর জলে
অপরূপ এক | কুমারী-রতন | খেলা করে নীল | নলিনী দলে।
(বিহারীলাল)

দীর্ঘ চৌপদীর মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৮+৮+৮+৭। যথা—

ভরষাজ-অবতংস | ভূপতি রায়ের বংশ | সবা ভাবে হত-কংস | ভূরঙাটে বসতি ॥
নরেন্দ্র রাবের হত | ভারত ভারতীয়ুত | ফুলের মুখুটি খ্যাত | বিজপদে হুর্মতি ॥
(ভারতচন্দ্র)

মাল কাঁপের মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৪+৪+৪+২; প্রথম তিনটি পদ পরস্পর মিত্রাক্ষর হইত। যথা—

কোতোখাল | ঘেন কাল | গাঁড়া ঢাল | হাঁকে (ভারতচন্দ্র)

মালতীব মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৮+৭; পয়ারের শেষে ১ মাত্রা যোগ করিয়া মালতীব ছন্দ হইত।

বড ভাল বাসি আমি | তারকার মাধুরী
মধুর মুরতি এরা | জানে না ক চাতুরী (বিহারীলাল)

এ সমস্ত ছন্দোবন্ধেই মিত্রাক্ষর দুইটি চরণ লইয়া স্তবক গঠিত হইত।

কিন্তু আধুনিক বাংলায় এত বিচিত্র রকমের চরণ ও স্তবক ব্যবহৃত হইয়াছে যে তাহাদের সকলের নাম দেওয়া প্রায় অসম্ভব। তাহা ছাড়া বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের পক্ষে এক্রূপ নামকরণেরও বিশেষ সার্থকতা নাই। আমরা কয়েক প্রকারের সুপ্রচলিত চরণ ও স্তবকের উদাহরণ দিতেছি। *

* মৎপ্রণীত *Studies in Rabindranath's Prosody* (Journal of the Department of Letters, Vol XXXI, Calcutta University) নামক প্রবন্ধে আরও অধিক সংখ্যক উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে।

চার মাত্রার ছন্দ

(যেখানে মূল পর্বে চার মাত্রা থাকে)

দ্বিপদিক—

পূর্ণপদী— জল পড়ে | পাতা নড়ে = ৪ + ৪

দিন্তা দিনা | পাকা নোনা = ৪ + ৪

অপূর্ণপদী— একটি ছোট | মালা = ৪ + ২

হাতের হবে | বালা = ৪ + ২

অতিপূর্ণপদী— সারাদিন | অশান্ত বাতাস = ৪ + ৬

কেলিতেছে | মন্দর নিঃশ্বাস = ৪ + ৬

ত্রিপদিক—

পূর্ণপদী— মিথো তুমি | গাথলে মালা | নবীন ফুলে = ৪ + ৪ + ৪

ভেবেছি কি | কষ্ট আমার | দেবে তুলে = ৪ + ৪ + ৪

অপূর্ণপদী— কৃষ্ণ কলি | আমি তাই | বলি = ৪ + ৪ + ২

কালো তারে | বলে গায়ের | লোক = ৪ + ৪ + ২

চতুস্পদিক—

পূর্ণপদী— জলে বাসা | বেঁধে ছিলেম | ডাঙায় বড় | কিচিমিচি = ৪ + ৪ + ৪ + ৪

সবাই গলা | জাহির করে | চৈচায় কেবল | মিছি মিছি = ৪ + ৪ + ৪ + ৪

অপূর্ণপদী— রাহু পোহাল | করসা হল | ফুটল কত | ফুল = ৪ + ৪ + ৪ + ১

কাপিয়ে পাখা | নীল পতাকা | জুটল আলি | কুল = ৪ + ৪ + ৪ + ১

পঞ্চপদিক—

অপূর্ণপদী— গড়তে হুক | করে দিলেম | ইংরেজি এক | নভেল কিনে | এনে

= ৪ + ৪ + ৪ + ৪ + ২

পাঁচ মাত্রার ছন্দ

দ্বিপদিক—	গোপন রাতে অচল গড়ে	= ৫ + ৫
	নহর ঘারে এনেছে ধরে	= ৫ + ৫
চতুষ্পদিক—	বসন কার দেখিতে পাই জ্যোৎস্না লোকে লুপ্ত	= ৫ + ৫ + ৫ + ৫
	বদন কার দেখিতে পাই কিরণে অব- গুপ্ত	= ৫ + ৫ + ৫ + ৫

ছয় মাত্রার ছন্দ

দ্বিপদিক—	নীরবে দেখাও অঙ্গুলি তুলি	= ৬ + ৬
	অকুল সিঁধু উঠেছে আকুলি	= ৬ + ৬
	শুধু অকারণ পুলকে	= ৬ + ৬
	ছুটে যা ঝলকে ঝলকে	= ৬ + ৬
ত্রিপদিক—	তোমরা হাসিখা বরিয়া চলিয়া যাও	= ৬ + ৬ + ৬
	কুলু কুলু কল নদীর স্রোতের মত	= ৬ + ৬ + ৬
এ (লঘু ত্রিপদী)—	শাখা শাখা যত ফল ভরে নত চরণে প্রণত তারা	= ৬ + ৬ + ৬
	পল্লব নড়িছে সলিল পড়িছে দর দর প্রেম ধারা	= ৬ + ৬ + ৬
চতুষ্পদিক—	সব ঠাই মোর ঘব অছে আমি সেই ঘর মরি খুঁজিয়া	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬
	দেশে দেশে মোর দেশ আছে, আমি সেই দেশ লবো বুঝিয়া	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬

সাত মাত্রার ছন্দ

দ্বিপদিক—	পূর্ব মেঘ মুখে পড়েছে রবিরেখা	= ৭ + ৭
	অরণ্য রণচড়া আধেক যায় দেখা	= ৭ + ৭
এ (অপূর্ণপদী)—	সমাজ সংসার মিছে সব	= ৭ + ৭
	মিছে এ জীবনের কলরব	= ৭ + ৭

ত্রিপদিক—	ললাটে জঘটাকা গ্রহন হার গলে চলে রে বীর চলে	= ৭ + ৭ + ৭
	সে কারা নহে কারা যেখানে ভৈরব কত শিখা জলে	= ৭ + ৭ + ৭
চতুষ্পদিক—	এসেছে সখা সখা বসিয়া চোখোচোখি দাঁড়ায় মুখোমুখি হাসিছে শিশুগুলি	
	এসেছে ভাইবোন পুকে ভরা মন, ডাকিছে ভাই ভাই আঁখিতে আঁখি তুলি	= ৭ + ৭ + ৭ + ৭
ঐ (অপূর্ণপদী)—	বাচার পাখি ছিল সোনার বাঁচাটিতে বনের পাখি ছিল বনে	= ৭ + ৭ + ৭ + ২
	একদা কি করিবা মিলন হ'ল দৌহে কি ছিল বিধা আর মনে	= ৭ + ৭ + ৭ + ২

আট মাত্রার ছন্দ

দ্বিপদিক—	যেই দিন ও চরণে ডালি দিহু এ জীবন	= ৮ + ৮
	হাসি অশ্রু সেই দিন করিয়াছি বিসর্জন	= ৮ + ৮
(পয়ার)—	রাখাল গবর পাল নিয়ে যায় মাঠে	= ৮ + ৬
	শিশুগণ দেয় মন নিক নিজ পাঠে	= ৮ + ৬
	সুখেব শিব কাল সুখে পূর্ণ ধরা	= ৮ + ৬
	এত ভঙ্গ বঙ্গদেশ তবু রঙ্গ ভরা	= ৮ + ৬
	গগনে গরজে মৈষ ঘন বরষা	= ৮ + ৬
	তীরে একা বসে আছি নাহি ভরসা	= ৮ + ৬
ত্রিপদিক—	নদীতীরে বৃন্দাবনে সনাতন একমনে অপিছেন নাম	= ৮ + ৮ + ৬
	হেন কালে দীন বেশে ব্রাহ্মণ চরণে এসে করিল প্রণাম	= ৮ + ৮ + ৬
ত্রিপদিক (দীর্ঘ ত্রিপদী)—	ব'লো না কাতর যারে বৃথা জন্ম এ সংসারে এ জীবন নিশাব স্বপন	
	দারা পুত্র পরিবার তুমি কার কে তোমার ব'লে জীব ক'রো না এন্দন	= ৮ + ৮ + ১০

চতুষ্পদিক—

বনের মন্ডর মাঝে বিজনে বীশরি বাজে তারি হুরে মাঝে মাঝে যুগু দুটি গান গায়	
ঝুক ঝুক কত পাতা গাহিছে বনের গাথা কত না মনের কথা তারি সাথে মিশে যায়	= ৮ + ৮ + ৮ + ৮
রাশি রাশি ভায়া ভাবা ধান কাটা হ'ল সারা ভরা নদী সুরধারা ধর-পরশা	= ৮ + ৮ + ৮ + ৬

দশ মাত্রার ছন্দ

দ্বিপদিক—ওর প্রাণ আঁধার যখন | ককণ শুনায় বড়ে' বাঁশ = ১০ + ১০
 ছয়ারেতে সজল নয়ন | এ বড়ো নিচু'ব হাসরাশি = ১০ + ১০

বিবিধ

দ্বিপদিক— হে নিশুর গিরিরাজ | অত্রন্দো হোমার সঙ্গীত = ৮ + ১০
 তবান্ধিয়া চলিয়াছে | অহুদাত উদাত, খরিত = ৮ + ১০
 ত্রিপদিক— ঈশানের পুত্র মেঘ | অন্ধবেগে ধোয় চ'লে আসে | বাধা বন্ধ হারা
 গ্রামান্তের বেণুকুঞ্জে | নোলাঞ্জন ছায়া সঞ্চারিণী | হানি দৌর্য ধারা
 = ৮ + ১০ + ৬

স্তবক

বাংলা কাব্যে আজকাল অসংখ্য প্রকারের স্তবক দেখা যায়। মাত্র কয়েকটি সুপ্রচলিত স্তবক ও তাহাদের গঠনপ্রণালীর উল্লেখ করা এখানে সম্ভব।

স্তবকের গঠনে বহু বৈচিত্র্য থাকিলেও প্রায় সর্বদাই দেখা যাইবে যে কোন-এক বিশিষ্টসংখ্যক মাত্রাব পর ই ইহার মূল উপকরণ। স্তবকের অন্তর্ভুক্ত কয়েকটি চরণের পরসংখ্যা সমান না হইতে পারে। কিন্তু প্রত্যেক পঙ্কতির মাত্রাসংখ্যা মূলে সমান। অবশ্য অনেক সময়েই চরণের শেষ পঙ্কতি অপূর্ণ হইয়া থাকে, এবং কখন কখন স্তবকের মধ্যে খণ্ডিত চরণের ব্যবহার দেখা যায়।

স্তবকের মধ্যে অন্ত্যাহুগ্রাস বা মিলের দ্বারাই সাধারণতঃ চরণে চরণে সংশ্লেষ নির্দিষ্ট হয়। আমরা ক, খ, গ, ইত্যাদি বর্ণের দ্বারা অন্ত্যাহুগ্রাস-যোজনায় রীতি নির্দেশ করিব। কোন স্তবকে ক-খ-খ-ক এই সঙ্কেতদ্বারা নির্দেশ করিলে বুঝিতে হইবে যে ঐ স্তবকে চারিটি চরণ আছে, এবং প্রথম ও চতুর্থ, দ্বিতীয় ও তৃতীয় চরণের মধ্যে মিল আছে।

দুই চরণের স্তবক

পরস্পর সমান ও মিত্রাক্ষর দুইটি চরণ দিয়া স্তবক বা শ্লোক রচনার রীতি-ই বহুকাল হইতে আজও সর্বাপেক্ষা জনপ্রিয়। পূর্বে ত ইহা ছাড়া অল্প কোন প্রকার স্তবক ছিলই না। পয়ার, ত্রিপদী ইত্যাদি সবই এই জাতীয়। নানাবিধ চরণের উদাহরণ দিবার সময়ে এইকপ বহু স্তবকের উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে।

আধুনিক কালে কখনও কখনও দেখা যায় যে এইরূপ স্তবকের চরণ দুইটি ঠিক সর্বাংশে এক নহে ; যথা—

কতবার মনে করি | পূর্ণিমা নিশীথে | শ্রদ্ধা সসীরণ = ৮ + ৬ + ৬

নিভ্রাণস আঁধি সম | ধীরে যদি মুখে আসে | এ শ্রান্ত জীবন = ৮ + ৮ + ৬

আবার অনেক সময়ে দেখা যায় যে চরণ দুইটির পর্বসংখ্যা সমান নহে ; যথা—

শুধু অকারণ | প্লকে = ৬ + ৩

কণিকের গান | গা রে আজি প্রাণ | কণিক যিনের | আলোকে = ৬ + ৬ + ৬ + ৩

তিন চরণের স্তবক

এরূপ স্তবকের ব্যবহার আগে ছিল না, আজকাল দেখা যায়। ইহাতে নানাভাবে মিল দেওয়া যায় ; যেমন ক-ক-ক, ক-খ-ক, ক-খ-খ, ক-ক-খ। তিনটি চরণই ঠিক এইরূপ হইতে পারে ; যেমন—

নিভ্রা তোমায় | চিত্ত ভরিয়া | স্মরণ করি = ৬ + ৬ + ৬

বিশ্ব-বিহীন | বিজনে বসিয়া | বরণ করি = ৬ + ৬ + ৬

তুমি আচ্ছ মোর | জীবন মরণ | হরণ করি = ৬ + ৬ + ৬

বিভিন্ন-সংখ্যক পর্বের চরণ লইয়াও এরূপ স্তবক গঠিত হইতে পারে। বিশেষতঃ প্রথম দুইটি ছোট, এবং তৃতীয়টি বড়—এইরূপ স্তবক বেশ প্রচলিত ; যেমন—

সবার স্বারে আমি | ফিরি একেলা = ৭ + ৬

কেমন করে কাটে | সারাটা বেলা = ৭ + ৬

ইটের পরে ইট | মাঝে মাঝে কাঁট | নাইকো ভালবাসা | নাইকো খেলা = ৭ + ৭ + ৭ + ৬

চার চরণের স্তবক

এরূপ স্তবকের ব্যবহার বেশ প্রচলিত। ক-খ-ক-খ, ক-খ-খ-ক, ক-ক-ক-খ, ক-ক-ছ-ক, এইরূপ নানা ভাবে এখানে মিল দেওয়া যায়। চরণগুলি ঠিক একরূপ হইতে পারে ; যেমন—

অঙ্গে অঙ্গ | ঝাঁঝে রঙ্গ | পাশে = ৬ + ৬ + ২

বাহতে বাহতে | জড়িত লগিত | লতা = ৬ + ৬ + ২

ইঙ্গিত রসে | ধনিয়া উঠিছে | হালি = ৬ + ৬ + ২

নরনে নরনে | বহিছে গোপন | কথা = ৬ + ৬ + ২

আবার, বিভিন্ন-সংখ্যক পঙ্‌কের চরণ লইয়াও এইরূপ স্তবক রচিত হইতে পারে।
তন্মধ্যে, নিম্নোক্ত কয়েকটি প্রকার আজকাল বেশ প্রচলিত ; যেমন—

(ক) প্রথম, দ্বিতীয় ও চতুর্থ চরণ ছোট, এবং তৃতীয়টি বড় ; যথা—

সে কথা শুনিবে না কেহ আর	= ৭ + ৪
নিভৃত নির্জন চারি ধার	= ৭ + ৪
দু'জনে মুখোমুখি গভীর দুখে দুখী, আকাশে জল থরে অনিবার	= ৭ + ৭ + ৭ + ৪
জগতে কেহ যেন নাহি আর	= ৭ + ৪

(খ) প্রথম ও চতুর্থটি বড়, দ্বিতীয় ও তৃতীয়টি ছোট ; যথা—

বহে মাঘ মাসে শীতের বাহাস, স্বচ্ছ-সলিলা বকণা।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৩
পুরী হতে দূরে গ্রামে নির্জনে	= ৬ + ৬
শিলাম্ব ঘাটে চম্পক-বনে	= ৬ + ৬
আনে চলেছেন শত সখী সনে কাশীর হিমা কবণা।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৩

(গ) প্রথম ও তৃতীয়টি বড় এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থটি ছোট , যেমন—

পঞ্চশরে দক্ষ ক'রে কবেছো এ কি, সন্ন্যাসী,	= ৫ + ৫ + ৫ + ৪
বিশ্বময় দিয়েছো তারে ছড়ায়ে ;	= ৫ + ৫ + ৩
ব্যাকুন্তর বেদনা তার বাতাসে উঠে নিঃখাদি'	= ৫ + ৫ + ৫ + ৪
অশ্রু তার আকাশে পড়ে গড়ায়ে।	= ৫ + ৫ + ৩

পাঁচ চরণের স্তবক

পাঁচ চরণের স্তবক রবীন্দ্রনাথের কাব্যে অনেক সময়ে দেখা যায়। বিশেষতঃ
প্রথম, দ্বিতীয়, পঞ্চমটি বড়, এবং তৃতীয় ও চতুর্থটি ছোট, এইরূপ স্তবক তাঁহার
বেশ প্রিয় বলিয়া মনে হয়। যেমন—

বিপুল গভীর মধুর মল্লি কে বাজাবে সেই বাজনা।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৩
উঠিবে চিত্র করিমা নৃত্য বিশ্বত হবে আপনা।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৩
টুটিবে বন্ধ মহা আনন্দ,	= ৬ + ৬
নব সঙ্গীতে নৃত্য হৃদ,	= ৬ + ৬
হৃদয়সাগরে পূর্ণচন্দ্র জাগাবে নবীন বাসনা।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৩

ছয় চরণের স্তবক

ছয় মাত্রার পর্কের গ্রায় ছয় চরণের স্তবক-ও আজকাল খুব প্রচলিত। তন্মধ্যে কয়েক প্রকারের স্তবক খুব জনপ্রিয়। প্রথম প্রকারের স্তবকের ছয়টি চরণের মধ্যে ১ম, ২য়, ৪র্থ, ৫ম চরণ পরস্পর সমান ও ছোট হয়, এবং ৩য় ও ৬ষ্ঠ চরণ অপেক্ষাকৃত বড় ও পরস্পর সমান হয়। যথা—

“প্রভু বুদ্ধ লাগি আমি ভিক্ষা মাগি.	= ৬+৬
গণো পুরবাসী কে রয়েছ জাগি”	= ৬+৬
অনাধ-পিণ্ড কহিলা অধুনা- নিনাদে।	= ৬+৬+৩
সত্ত মেলিতেছে তরণ তপন	= ৬+৬
আলস্তে অরুণ সহাস্ত লোচন	= ৬+৬
শ্রাবস্তা পুরীর গগন-লগন প্রাসাদে।	= ৬+৬+৩

দ্বিতীয় প্রকার স্তবকের ছয়টি চরণের মধ্যে ১ম, ২য়, ৫ম, ৬ষ্ঠ পরস্পর সমান ও বড় হয়, এবং ৩য় ও ৪র্থ চরণ অপেক্ষাকৃত ছোট ও পরস্পর সমান হয়। যথা—

আজি কী তোমার মধুর সুরতি হেরিচু শায়দ প্রভাতে,	= ৬+৬+৬+৩
হে মাতঃ বঙ্গ শ্যামল অঙ্গ বলিছে অমল শোভাতে।	= ৬+৬+৬+৩
পারে না বহিতে নদী জল ধার.	= ৬+৬
মাঠে মাঠে ধান ধরে নাকো আর,	= ৬+৬
ডাকিছে কোয়েল, গাহিছে কোয়েল তোমার কানন- সভাতে,	= ৬+৬+৬+৩
মাঝখানে তুমি দাঁড়াবে জননী শরৎ কালের প্রভাতে।	= ৬+৬+৬+৩

ইহা ছাড়া আরও নানা ছাঁচের ও নস্সার স্তবক দেখিতে পাওয়া যায়। সাতটি, আটটি, নয়টি, দশটি চরণ দিয়াও স্তবক গঠিত হইতে দেখা যায়। হেমচন্দ্রের “ভারতভিক্ষা” ইত্যাদি Ode জাতীয় কয়েকটি কবিতা, রবীন্দ্রনাথের “উর্দ্ধশী”, “বুলন” প্রভৃতি কবিতা এই সম্পর্কে উল্লেখযোগ্য। বলা বাহুল্য যে মিত্রাক্ষরের সংশ্লেষ এবং একই মূল পর্কের ব্যবহারের দ্বারা এইরূপ দীর্ঘ স্তবকের গঠন সম্ভব হইয়াছে। দীর্ঘ স্তবকগুলিতে কিন্তু প্রায়ই পর্কসংখ্যা ও নৈর্ঘ্যের দিক দিয়া চরণে চরণে যথেষ্ট পার্থক্য থাকে। নহিলে অত্যন্ত দীর্ঘ বলিয়া এই সমস্ত স্তবক অত্যন্ত ক্লান্তিকর মনে হইত। নৈর্ঘ্যের বৈচিত্র্যের দ্বারা ভাবপ্রবাহের ব্যঞ্জনার-ও সুবিধা হয়।

সনেট

এই উপলক্ষে সনেট (Sonnet) সম্বন্ধে কিছু বলা প্রয়োজন। সনেট যুরোপীয় কাব্যে খুব সুপ্রচলিত। সুপ্রসিদ্ধ ইতালীয় কবি পেত্রার্ক ইহার প্রচলন করেন। ষোড়শ শতাব্দীতে ইংরেজী সাহিত্যেও সনেট লেখা আরম্ভ হয়। সনেট সাধাবণতঃ দীর্ঘ কবিতাব উপযুক্ত গান্ধীর্ঘ্যার্থী চরণে লিখিত হয়, এবং ইহাতে ১৪টি করিয়া চরণ থাকে। ইহার মধ্যে প্রথম ৮টি চরণ লইয়া একটি বিভাগ (অষ্টক), এবং শেষের ৬টি চরণ লইয়া আর-একটি বিভাগ (ষট্ঠক); সনেটের ভাবের দিক দিয়াও এইরূপ বিভাগ দেখা যায়। কিন্তু ইহাতে মিত্রাক্ষর-স্থাপনের যে বিচিত্র কৌশল আবশ্যক, তাহাতেই ইহার বিশেষত্ব। সাধারণতঃ ইহাতে ক-খ-খ-ক, গ-ঘ-ঘ-গ, চ-চ-চ-চ-চ-চ এই পদ্ধতিক্রমে মিত্রাক্ষর-যোজনা চ-চ-জ-চ-চ-জ করা হয়। কিন্তু মোটামুটি এই কাঠাম রাখিয়া একটু আধটু পরিবর্তন করা চলে, ও করা হইয়া থাকে।

বাংলায় মধুসূদন-ই চতুর্দশপদী কবিতা নাম দিয়া সনেটের প্রথম প্রচলন করেন। তিনি পয়ারের ৮+৬ এই সঙ্কেতের চরণকেই বাংলা সনেটের বাহন করিয়া লইলেন, এবং তাহাই অষ্টাপি চলিত আছে। তবে রবীন্দ্রনাথ ৮+১০ সঙ্কেতের চরণ লইয়াও সনেট রচনা করিয়াছেন (‘কডি ও কোমল’ দ্রষ্টব্য)।

মধুসূদন পয়ারের চরণ লইয়া সনেট রচনা করিলেও ছন্দের প্রবাহে অনেক সময়েই তাঁহার অমিতাক্ষরের লক্ষণ দেখা যায়। মিত্রাক্ষর-যোজনা-বিষয়ে তিনি পেত্রার্কের রীতিকেই মোটামুটি অনুসরণ করিয়াছেন। তাঁহার নিম্নোক্ত কবিতাটি বাংলা সনেটের স্তম্ভের উদাহরণ।

বাক্যিক		মিত্রাক্ষর- স্থাপনের রীতি
স্বপনে ভ্রমিলু আমি গহন কাননে	... ৮+৬ ...	ক
একাকী। দেখিলু দুবে যুবা একজন,	... ৮+৬ ...	খ
দাঁড়য়ে তাহার কাছে প্রাচীন প্রাক্ষণ,	... ৮+৬ ...	খ
দ্রোণ যেন ভয়শূন্য কুকক্ষেত্র-রণে।	... ৮+৬ ...	ক
“চাহিস বধিতে মোরে কিসেব কারণ।”	... ৮+৬ ...	খ
জিজ্ঞাসিলা দ্বিজবর মধুর বচনে!	... ৮+৬ ...	ক
“বধি তোমা হরি আমি লব সব ধন”	... ৮+৬ ...	খ
উত্তরিলো যুবজন ভীম গরজনে।	... ৮+৬ ...	ক

অষ্টক

				মিত্রাক্ষর- স্থাপনের রীতি
পরিবরতিস স্বপ্ন, শুনিমু সত্বরে	...	৮+৬	...	গ
হৃদাময় গীতধ্বনি, আপনি ভারতী,	...	৮+৬	...	ঘ
মোহিতে ব্রহ্মার মন, স্বপ্নবীণা করে,	..	৮+৬	..	গ
আরস্তিলা গীত বেন -মনোহর অতি।	...	৮+৬	...	ঘ
সে দুঃস্বপ্ন ব্যবজন, সে বুকের বরে,		৮+৬	...	গ
হইল, ভারত, তব কবি-কুল-পতি।	...	৮+৬		ঘ

ঘটক

মধুসূদনের পর ঝাহারা সনেট লিখিয়াছেন তাঁহাদের মধ্যে রবীন্দ্রনাথের ও শ্রীযুক্ত প্রমথ চৌধুরীর নাম উল্লেখযোগ্য। শ্রীযুক্ত প্রমথ চৌধুরী মহাশয় মোটামুটি পেত্রাকীয় সনেটের পারার অনুসরণ করিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথের সনেটে মিত্রাক্ষর ও অমিত্রাক্ষর উভয়েরই প্রবাহ দেখা যায়। কিন্তু মিত্রাক্ষর-যোজনাসম্পর্কে তিনি যথেষ্ট স্বাধীনতা অবলম্বন করিয়াছেন। সময়ে সময়ে দেখা যায় যে তাঁহার সনেট, সাতটি দুই চরণের স্তবকের সমষ্টি মাত্র। (‘চৈতালি’, ‘নৈবেদ্য’ ইত্যাদি দ্রষ্টব্য)।

বাংলা ছন্দে জাতিভেদ (?)

বাংলা ছন্দের যে কয়েকটি সূত্র নির্দিষ্ট হইল, তাহা প্রাচীন ও অর্ধপ্রাচীন সমস্ত বাংলা কবিতাতেই খাটে। ঐ সূত্রগুলি বাংলা ভাষার প্রকৃতি, বাংলা উচ্চারণের পদ্ধতি এবং বাঙালীর স্বাভাবিক ছন্দোবোধের উপর প্রতিষ্ঠিত। নানা ভঙ্গীতে কবিরা কাব্যরচনা করিয়াছেন এবং করিতেছেন, কিন্তু সকলেরই ছন্দের ‘কান’ ঐ সূত্রগুলি মানিয়া চলে। দেখা যাইবে যে, অ-দৃষ্ট ছন্দের সমস্ত বাংলা কবিতারই ঐ সূত্র অনুসারে ছন্দের ছন্দোলিপি করা যায়। এতদ্বারা সমগ্র বাংলা কাব্যের ছন্দের একটি ঐক্যসূত্র নির্দিষ্ট হইয়াছে। আমি ইহার নাম দিয়াছি The Beat and Bar Theory বা **পর্ব-পর্বোজ-বাদ**।

বাংলা ছন্দসম্পর্কে সম্প্রতি যাহা বা আলোচনা করিয়াছেন, তাহারা অনেকেই বাংলা ছন্দোপদ্ধতির মূল ঐক্যটি ধরিতে পারেন নাই। বাংলায় অক্ষরের (syllable-এর) মাত্রা বাধা-ধরা কিংবা পূর্কনির্দিষ্ট নহে, ছন্দের আবশ্যকতা-মত অক্ষরের (syllable-এর) হ্রস্বীকরণ বা দীর্ঘীকরণ হইয়া থাকে; কিন্তু ছন্দের আবশ্যকতাব সূত্র কি, তাহা ঠিক ধরিতে না পারিয়া, তাহারা বাংলায় নানারকম ‘স্বতন্ত্র’ বীতি খুঁজিয়া বেড়াইতেছেন। তাহারা বাংলা ছন্দকে ত্রিধা বিভক্ত করিয়া ‘স্বরবৃত্ত’, ‘মাত্রাবৃত্ত’ এবং ‘অক্ষরবৃত্ত’ এই তিনটি নাম দিয়াছেন, এবং বলিতেছেন যে, তিনটি বিভিন্ন রীতিতে বাংলায় ছন্দ রচিত হয়। কখন কখন তাহারা আবার চারিটি, পাঁচটি, কি ততোহধিক বিভাগ কল্পনা করিতেছেন।

অবশ্য অনেক দিন পূর্বেই, বাংলায় তিন ধরনের ছন্দের অস্তিত্ব স্বীকৃত হইয়াছিল। যাহারা কবি, তাহারা ত স্বীকার করিতেন-ই, যাহারা ছন্দসম্পর্কে আলোচনা করিতেন, তাহারাও করিতেন। ১৩২৩ সনে দশম বঙ্গীয়-সাহিত্য-সম্মেলনে স্বর্গীয় রাধাকান্ত বায় মহাশয় এতৎসম্পর্কে একটি প্রবন্ধ পাঠ করেন। তাহাতে তিনি স্পষ্ট করিয়া বলেন—“বাঙ্গালায় এখন তিন প্রকারের ছন্দ চলিয়াছে। প্রথম—অক্ষর গণনা করিয়া, ২য় প্রকার—মাত্রা গণনা করিয়া, আর-এক প্রকারের ছন্দ খনার বচন, ছেলেভুলান ছড়া, মেয়েলি ছড়ায় আবদ্ধ হইল। ব্যঙ্গ কবিতায় ৩রাজকৃষ্ণ রায় এবং ৬কবি হেমচন্দ্র এই ছন্দের ব্যবহার করিয়া-ছিলেন। এখন কবির স্তর রবীন্দ্রনাথ ও বিজয়চন্দ্র প্রভৃতি অনেকেই উচ্চাঙ্গের

কবিতায় ইহার ব্যবহার করিতেছেন। * * * প্রথম প্রকার ছন্দের ‘অক্ষর-মাত্রিক,’ ২য় প্রকারের ‘মাত্রাবৃত্ত’ এবং ৩য় প্রকারের ‘স্বরমাত্রিক’ বা ‘ছড়াব ছন্দ’ নাম দেওয়া যাইতে পারে।” আজকাল অনেকে ‘অক্ষরমাত্রিক’ স্থলে ‘অক্ষরবৃত্ত’, এবং ‘স্বরমাত্রিক’ স্থলে ‘স্বরবৃত্ত’ ব্যবহার করিতেছেন। কিন্তু এই নামগুলি অপেক্ষা রাবালরাজ বায় মহাশয়ের দেওয়া নামগুলিই বৎ সমীচীনত্ব; কাবণ, যথার্থ ‘বৃত্তছন্দ’ বাংলায় নাই। সমমাত্রিক পঙ্কের উপরই বাংলা প্রভৃতি ভাষার চন্দ্র প্রতিষ্ঠিত, ‘বৃত্তছন্দ’ তত্রূপ নহে। সংস্কৃত বৃত্তছন্দগুলি প্রাচীন বৈদিক ছন্দ হইতে সমুদ্ভূত এবং মাত্রাসমক ছন্দ হইতে মূলতঃ পৃথক্। ‘বৃত্তছন্দ’ এবং মাত্রাসমক ছন্দেব rhythm বা চন্দঃস্পন্দনের প্রকৃতি এবং আদর্শ একেবারেই বিভিন্ন। বলা বাহুল্য, বাংলা চন্দ্রমাত্রেরই মাত্রাসমক-জাতীয়। সংস্কৃত ‘অক্ষরবৃত্তের’ অল্পরূপ কোন চন্দ্র বাংলায় চলে না। এ বিষয়ে বিস্তারিত আলোচনা এস্থলে নিম্নপ্রয়োজন।

১৩২৫ সনে ‘ভাবভী’ পত্রিকায় কবি সত্যেন্দ্রনাথ ‘ছন্দ-সরস্বতী’ নামে যে প্রবন্ধ প্রকাশ করেন, তাহাতেও এইরূপ বিভাগ স্বীকৃত হইয়াছে। ঐ প্রবন্ধেব প্রথম ‘প্রকাশে’ তথাকথিত ‘অক্ষরবৃত্ত’, দ্বিতীয় ‘প্রকাশে’ তথাকথিত ‘মাত্রাবৃত্ত’, এবং তৃতীয় ‘প্রকাশে’ তথাকথিত ‘স্বরবৃত্তের’ কথা বলা হইয়াছে। সম্প্রতি কেহ কেহ বাংলা ছন্দের যে আব-একটি চতুর্থ বিভাগের অর্থাৎ মাত্রাসমক-স্বরসমক ছন্দের কথা তুলিয়াছেন, তাহাব বিষয় ‘ছন্দ-সরস্বতী’ প্রবন্ধেব পঞ্চম ‘প্রকাশে’ বলা হইয়াছে। পয়ারজাতীয় ছন্দের প্রতি কেহ কেহ যে অবজ্ঞা প্রদর্শন করেন, তাহা ঐ প্রবন্ধের দ্বিতীয় ‘প্রকাশে’ ‘ছন্দোময়ী’-র মতের অন্তর্গত। বাংলা ছন্দে যে বিদেশী সব রকম ছন্দের অন্তর্করণ করা যায়, এ মতটিও ‘ছন্দ-সরস্বতী’-র চতুর্থ ‘প্রকাশে’ আছে। ‘অক্ষরবৃত্ত’ শব্দটিও ঐ প্রবন্ধের, এবং মধ্য যুগের লেখকেবা যে ছন্দোজ্ঞান না থাকার দরুণ সংখ্যা ভক্তি করাব জন্ত “বাংলা ছন্দের পায়ে অক্ষরবৃত্তের তুড়ুং ঠুকে দিযেছিলেন” এ মতটিও ঐ প্রবন্ধে আছে। একমাত্র ববীন্দ্রনাথের প্রতিভাবলে যে, বাংলা ছন্দের তিন ধারায় বঙ্গের কাব্যসাহিত্যে “যুক্তবেণীর সৃষ্টি হয়েছে”—এই মত এবং এই উপমা উভয়ই ‘ছন্দ-সরস্বতী’ প্রবন্ধে পাওয়া যায়। কিন্তু কবি সত্যেন্দ্রনাথ ঐ প্রবন্ধে চন্দঃসম্পর্কীয় যত সূক্ষ্ম প্রশ্ন ও চিন্তার অবতারণা করিয়াছেন, তাহার সম্পূর্ণ আলোচনা আর কেহ করেন নাই।

সত্যেন্দ্রনাথ নানা ধরণের ছন্দের পরিচয় দিয়াছেন বটে, কিন্তু মূলে যে একটা

এক্য থাকিতে পারে, তাহা একেবারে বিস্মৃত হন নাই। তৃতীয় ‘প্রকাশে’ তিনি নিজেই প্রশ্ন তুলিয়াছেন—“আচ্ছা, এই অক্ষর-গোণা ছন্দ এবং syllable বা শব্দ-পাণ্ডি-গোণা ছন্দ, মূলে কি একই জিনিস নয়?” ইহার স্পষ্ট উত্তর তিনি কিছু দেন নাই,—তামিল, ফার্সী বা আসামী হইতে পয়ারের উৎপত্তি হইয়াছে কি-না, এই প্রশ্নের উত্থাপন মাত্র করিয়াছেন। তাহার মতাবলম্বীরা বাংলা ছন্দের ইতিহাস আলোচনা না করিয়া একেবারেই স্বতন্ত্র তিনটি (চারিটি ?) বিভাগের কল্পনা করিয়াছেন।

মতটি যাহারই হউক, ইহার আলোচনা হওয়া আবশ্যক।

প্রথমতঃ, *a priori* কয়েকটি আপত্তি হইতে পারে।

বৈজ্ঞানিক চিন্তাপ্রণালী সর্বত্রই বৈচিত্র্যের মধ্যে এক্য দেখিতে পায়। বাংলা ছন্দের জগতে নানাবিধ রীতি (style) থাকিতে পারে, যেমন হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের জগতে গোস্বালিয়র, জৌনপুরি ইত্যাদি নানাবিধ চণ্ড আছে। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও ছন্দোবন্ধনের কোন একটা মূল নীতি থাকা সম্ভব নয় কি? বাংলার ভাষা, ব্যাকরণ ইত্যাদিতে যদি একটি স্বকীয় বৈশিষ্ট্য থাকে, তবে বাংলা ছন্দে থাকিবে না কেন? তিনটি বা চারিটি বা পাঁচটি স্বতন্ত্র জাতির ছন্দ একই ভাষায় একই সময়ে প্রচলিত থাকা সম্ভব কি? বাঙালীর স্বাভাবিক ছন্দোবোধ বলিয়া কোন জিনিস নাই কি? যদি থাকে, তবে তাহার কি কোন সহজবোধ্য মূল সূত্র পাওয়া যায় না?

ছন্দোদ্রষ্ট কবিতার দুর্বলতা সহজেই বাঙালীর কানে ধরা দেয়। কিন্তু যদি বাস্তবিক-ই তিন চারিটি বিভিন্ন পদ্ধতির ছন্দ প্রচলিত থাকিত, তবে অন্ত শীঘ্র ও সহজে ছন্দের দোষ কানে ধরা দিত কি? কারণ, তিনটি পদ্ধতি স্বীকার করিলে, ইহাও স্বীকার করিতে হয় যে, অধিকাংশ ক্ষেত্রে কোন এক কবিতার ছন্দ, একটি বিশেষ পদ্ধতিমতে শুদ্ধ হইলেও অপরাপর পদ্ধতিমতে দুষ্ট। যেমন—

আমি যদি | জগ্ন নিভেম | কালিদাসের | কালে

এই চরণটি তথাকথিত ‘অক্ষরবৃত্ত’ এবং তথাকথিত ‘মাত্রাবৃত্ত’ রীতিতে দুষ্ট, কিন্তু তথাকথিত ‘স্বরবৃত্ত’ রীতির হিসাবে নির্ভুল। সূত্রায় কোনও কবিতার চরণ শুনিয়া তখনই তাহাতে ছন্দোপতন হইয়াছে বলা চলিত না, তিনটি রীতির নিয়ম মিলাইয়া তবেই তাহাকে ছন্দোদ্রষ্ট বলা যাইত।

তাহা ছাড়া, যে ভাবে এই তিনটি রীতির বিভাগ করা হয়, তাহাতে কি putting the cart before the horse এই fallacy আসে না? কেহ কি প্রথমে কোনও কবিতার জাতি নির্ণয় করিয়া, পরে তাহার ছন্দোবিভাগ করেন, না, প্রথমে ছন্দোবিভাগ করিয়া পরে জাতি নির্ণয় করেন?

অনেকে বলেন যে, স্বরবৃত্ত ছন্দ প্রাকৃত বাংলার ছন্দ, এবং হসন্তবহুল। কিন্তু

ভূতের মর্তন চেহারা যেমন নির্দোষ অতি ঘোর	= ৬+৬+৬+২
যা কিছু হারায গিন্নী বলেন কেণ্টা বেটাই চোর	= ৬+৬+৬+২

এখানে প্রাকৃত বাংলার ব্যবহাব হইয়াছে, অথচ ছন্দ যে ‘স্বরবৃত্ত’ নহে, ‘মাত্রাবৃত্ত’, তাহা ছন্দোবিভাগ না করিয়া কিরূপে বলা যাইতে পারে?

মুক্ত বেগীর গঙ্গা যেথায় মুক্তি বিতরে রঙ্গ	= ৬+৬+৬+৩
আমরা বাঙ্গালী বাস করি সেই ভীর্থে—বরদ বঙ্গ	= ৬+৬+৬+৩

এখানেও ছন্দ হসন্তবহুল, সুতরাং ইহাকে ‘স্বরবৃত্ত’ মনে করাই স্বাভাবিক। একমাত্র অস্ববিধা এই যে, ‘স্বরবৃত্তে’ ইহার ছন্দোবিভাগ ‘মিলান’ যায় না, সুতরাং ‘মাত্রাবৃত্ত’ বলিতে হয়। কার্যতঃ সকলেই আগে ছন্দোবিভাগ করিয়া পরে জাতিনির্ণয় করিয়া আসিতেছেন। সুতরাং ছন্দোবিভাগের সূত্র কি, তাহাই নির্ণীত হওয়া দরকার। জাতিবিভাগের হিসাবে ছন্দের মাত্রা নির্দিষ্ট হয় না। ছন্দের মাত্রা ও বিভাগ ইত্যাদি স্থির হইলে পব তাহাকে এ জাতি, সে জাতি, বাহা ইচ্ছা বলা যাইতে পারে। কিন্তু সংস্কৃত ও ইংরেজী ছন্দের কয়েকটি নিয়ম ধরিয়া বাংলা ছন্দের আলোচনায় অগ্রসব হইলে এবং বাংলা ভাষার তথ্য বাঙালীর ছন্দের মূল প্রকৃতির বিষয়ে অবহিত না হইলে নানাবিধ প্রমাদে জড়িত হইতে হয়।

তাহার পর, বাস্তবিকই কি তিনটি ‘বৃত্তে’ মাত্রার পদ্ধতি বিভিন্ন? ‘স্বরবৃত্তে’ ও ‘অক্ষরবৃত্তে’ পার্থক্য কি? ‘স্বরবৃত্তে’ স্বর গুণিয়া মাত্রা ঠিক করিতে হয়। ‘অক্ষরবৃত্তে’ কি হরফ গুণিয়া ঠিক করা হয়? ছন্দের পরিচয় কানে; সুতরাং যাহা নিত্য দর্শনগ্রাহ এবং কেবলমাত্র লেখার কৌশল হইতে উৎপন্ন (অর্থাৎ হরফ), তাহা কখনও ছন্দের ভিত্তি হইতে পারে না। নিরক্ষর লোকেও তো ছন্দপতন ধরিতে পারে। রোমান বর্ণমালায় তথাকথিত ‘অক্ষরবৃত্ত’ ছন্দের কবিতা লিখিলে কিরূপে তাহার হিসাব হইবে? ধর্মির দিক দিয়া বিবেচনা করিলে দেখা যায় যে, তথাকথিত ‘অক্ষরবৃত্তে’ স্বর গুণিয়াই মাত্রা ঠিক করা

হয়; কিন্তু কোন শব্দের শেষে যদি closed syllable অর্থাৎ যৌগিক অক্ষর থাকে, তবে তাহাতে দুই মাত্রা ধরা হয়। কিন্তু তাহাও কি সর্বত্র হয়?

‘যাদঃপতিরোধ যথা চলোশ্মি আঘাতে’

‘তোমার শ্রীপদ-রজঃ এখনো লভিতে

প্রনারিছে করপুট ক্ষুর পারাবার’

এখানে ‘যাদঃ’, ‘রজঃ’ শব্দে দুই মাত্রা, যদিও ‘দঃ’ ‘বা’ ‘জঃ’ যৌগিক অক্ষর (closed syllable)। রবীন্দ্রনাথের কাব্যেই দেখা যায় যে, ‘দিক্-প্রান্ত’ শব্দটি ‘অক্ষরবৃত্তে’ কখনও তিন মাত্রাব, কখনও চার মাত্রার বলিয়া গণ্য হয়। ‘দিক্’ শব্দটিও কখনও এক মাত্রার, কখনও দুই মাত্রার বলিয়া ধরা হয়।

তব চিত্ত গগনের | দূর দিক্-সমা = ৮ + ৬

বেদনার রঙা মেঘে | পেয়েছে মহিমা = ৮ + ৬

মনের আকাশে তার | দিক্ সীমানা বেয়ে = ৮ + ৬

বিবাগী স্বপনপারী | চলিযাছে ধেয়ে। = ৮ + ৬

‘ঐ’ শব্দটি কখনও এক মাত্রার, কখনও দুই মাত্রার বলিয়া ব্যবহৃত হয়।

‘মাইভঃ মাইভঃ ধানি উঠে গভীর নিশীথে’

এ রকম পংক্তিতে ‘ভৈঃ’ পদাস্তুর যৌগিক অক্ষর হইয়াও এক মাত্রার। তাহা ছাড়া, শব্দের প্রারম্ভে কি অভ্যন্তরে যদি closed syllable বা যৌগিক অক্ষর থাকে, তবে তাহাও সর্বদা এক মাত্রার বলিয়া গণ্য হয় না।

ভবানী বলেন তোয় | নায়ে ভরা জল।

আলতা ধুইবে গম | কোথা থুব বল ॥

এখানে ‘আল্’ ও ‘ধুই’ শব্দের আন্ত স্থান অধিকার করিয়াও দুই মাত্রার বলিয়া পরিগণিত। দেহরূপ—

৩ চিম্নি কেটেছে দেখে! গৃহিণী সরোব = ৮ + ৬

ঝি বলে ঠাকুরপ মোর | নেই কোন ঘোষ = ৮ + ৬

এখানে ‘চিম্’ দীর্ঘ। সম্প্রতি কেহ কেহ বলিয়াছেন যে, ‘অক্ষরবৃত্তে’ সংস্কৃত

শব্দের আদিত বা মধ্যে অবস্থিত closed syllable বা যৌগিক অক্ষরের দীর্ঘীকরণ চলে না। কিন্তু এ মত কি ঠিক ?—

গিয়েছি[—]নু : কা[—]কন : পানী = ৪ + ৩ + ৩

সর্বাঙ্গ : জলে[—] গেল | অগ্নি[—] দিল : গা[—]ষ = ৮ + ৬

বাতাসে ঢুলিছে যেন | দীর্ঘ[—] সমেত = ৮ + ৬

অথবা,

আনে[—] অবগুণ্ঠিতা | প্রভাতের অরণ[—] দুকূলে = ৮ + ১০

শৈলতট[—]দুলে।

বৃগাস্তরের ব্যাখা | প্রত্যাহের ব্যাখার মাঝারে = ৮ + ১০

এ বকম স্থলে এই মত খণ্ডিত হইতেছে। স্বতবাং এই মাত্র বলা যায় যে, ‘অক্ষববৃত্তে’ closed syllable কখনও এক মাত্রার, কখনও দুই মাত্রার হয়। বাঁধা-ধরা পূর্বনির্দিষ্ট কোনও রীতি নাই। কিন্তু, কোন ক্ষেত্রে যে তথাকথিত অক্ষববৃত্তে যৌগিক অক্ষর দীর্ঘ হইবে তাহার কোন নির্দেশ কেহ দিতে পারিতেছেন না। কিন্তু পর্ব-পর্বাক্ষ-বাদ অনুসারে তাহা সহজেই নির্ণয় করা যায়।

‘স্বরবৃত্তে’-ও কি সর্বদা স্বর গুণিয়া মাত্রা স্থির হয় ?

- (১) গব[—]গর[—]গব্ | গর্জে[—] দেবা | ঋব[—]ঋব[—]ঋয় | বৃষ্টি
- (২) আর[—] আ[—]ব্[—]সই | জন্স[—] আনি গে | জল[—] আনি গে | চল
- (৩) আই[—] আই[—] আই | এই বুডো কি | ঐ পৌরী[—] | বর লো
- (৪) কিছু[—] নাপিত | দাড়ি[—] কামাষ | আর্দেক[—] তার | চুল
- (৫) এক[—] পয়সার | কিনেছে সে | তালপাতার[—] এক | বাঁশ
- (৬) এ[—] সংসার | রসের[—] কুটি
থাই[—] দাই[—] আর | মজা[—] লুটি
- (৭) নির্ভয়ে[—] তুই | রাখরে[—] মাথা | কাল[—] রাত্রির | কোলে
- (৮) বসেছে[—] আঁজ | রথের[—] তলায় | স্নান[—] যাত্রার | মেলা
- (৯) আগাগোড়া | সব[—] গুনতেই | হবে
- (১০) বাপ[—] বললেন, | কঠিন[—] হেসে, | “তোমরা[—] মায়ে | বিয়ে
এক[—] লগ্নেই | বিয়ে[—] ক’রে | আমার[—] মরার | পরে
- (১১) এখনি[—] করে | হায়, আমার[—] | দিন[—] বে কেটে | যায়

- (১২) কপালে যা | লেখা আছে | তার ফল তো | হবেই হবে
 (১৩) গেছে পৌছে | করাকাবাদ | চলে
 সেইখানেতেই | যর পাত্বে | ব'লে।
 (১৪) হায় কি হ'লো | পেটের কথা | বেরিয়ে গেল | কত
ইস্কক সে | লাট টমসন্ | বেরাল ইন্দ্র | যত
 (১৫) বাইরে শুধু | জলের শব্দ | ঝুপ্ ঝুপ্ | ঝুপ
 দগ্ধি ছেলে | গল্প শুনে | একেবারে | চুপ

এগুলি কোন্ রত্নে বচিত? ‘স্বরবৃত্তে’ ত? নিম্নবর্ণে পর্কগুলিতে যে স্বর গুণিয়া মাত্রা স্থির করা হয় নাট, তাহা তো অস্পষ্ট। কাবণ ঐ পর্কগুলিতে স্বরের সংখ্যা কখন তিন, কখন দুই হওয়া সত্ত্বেও সন্নিহিত চতুষ্রব পর্কের সহিত মাত্রায় সমান হইতেছে। তাহা হইলে স্বববৃত্তে কখন কখন closed syllable-কে দুই মাত্রা ধরা হয়, স্বীকার করিতে হইবে। স্তববাং বলিতে হয় যে, ‘স্বরবৃত্ত’ ছন্দেও আবশ্যক-মত syllable-কে দীর্ঘ করিতে হয়। কিন্তু সেই আবশ্যকতার স্বরূপ কি? পর্ক-পর্যাক্ষ-বাদে তাহারই ব্যাখ্যা দেওয়া হইয়াছে।

এতদ্ভিন্ন তথাকথিত মাত্রাবৃত্তজাতীয় কবিতাতেও যে সর্বদা ‘মাত্রাবৃত্তে’র নিয়ম বজায় থাকে, তাহা নহে। হেমচন্দ্রের ‘দশমহাবিহা’ কবিতাটিতে বা রবীন্দ্রনাথের ‘জনগণমন-অধিনায়ক’ কবিতাটিতে ‘মাত্রাবৃত্তে’র নিয়মগুলি প্রতিপালিত হইয়াছে কি? কেহ কেহ বলিতে পারেন যে, ঐ কবিতাগুলি সংস্কৃত পদ্ধতিতে বচিত। বাংলায় open syllable-এর দীর্ঘ উচ্চারণ প্রায় হয় না; ঐ কবিতাগুলিতে বহু open syllable-এব দীর্ঘ উচ্চারণ হইতেছে। কিন্তু উচ্চারণ অনেক সময়ে সংস্কৃতানুগ হইলেও, ছন্দ সংস্কৃতির নহে, ছন্দ বাংলার। ইচ্ছা করিলেই সংস্কৃত উচ্চারণ যে বাংলা কবিতায় চালান যায় না—ইহা বহু পরীক্ষায় প্রমাণিত হইয়াছে। কিন্তু বাংলা ছন্দের মূল ধাত ও নিয়ম বজায় রাখিলে open syllable-এর দীর্ঘ উচ্চারণ স্বভাবতঃই হইতে পারে। যেমন—

॥
 ঘেহ বিহ্বল | ককণা ছল ছল | শিখরে জাগে কার | আঁধি রে

॥
 রুঢ় দীপের | আলোক লাগিল | ক্ষমা-হৃদয় | চক্ষে

তথাকথিত মাত্রাবৃত্তে সমস্ত স্বরান্ত অক্ষর হ্রস্ব বলিয়া ধরাই রাখিলেও এখানে ‘বৈ’, ‘রু’ অনায়াসেই দীর্ঘ হইতেছে। ভারতচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথ, হেমচন্দ্র,

রজনীকান্ত, বিজ্ঞেন্দ্রলাল প্রভৃতি কবির বহু রচনায় ইহা প্রমাণিত হইয়াছে। এই সমস্ত সংস্কৃতগন্ধি কবিতায় দীর্ঘ উচ্চারণ বাস্তবিক যে সংস্কৃত উচ্চারণের নিয়ম অনুসারে হয় না, বাংলা ছন্দের নিয়ম অনুসারে হয়, তাহা কিঞ্চিৎ প্রাধান্য করিলেই দেখা যাইবে (১৬ক সূত্র দ্রষ্টব্য)।

Open syllable-এর দীর্ঘ উচ্চারণ ‘অক্ষরবৃত্ত’, ‘স্বরবৃত্ত’ প্রভৃতিতেও যে হয় না, এমন নহে। যথা—

‘বল্ হিম বোণে, | বল্ উচ্চৈঃশ্বরে—

না— না—না— | মানবের তরে—’

‘কাজি জুল | রুড়ুতে | গেয়ে গেলুম | মালা

হাত বুঝবুম | পা বুঝবুম | সীত’রামের | খেলা’

সুতরাং আসলে দেখা যাইতেছে যে, সব রকম রীতির কবিতাতেই ছন্দের আবশ্যক-মত open ও closed সব রকম syllable-ই দীর্ঘ হইতে পারে। কাজে কাজেই মাত্রাপদ্ধতিব দিক দিয়া তিনটি ‘বৃত্তে’ বাংলা ছন্দের ভাগ করার কোন কারণ নাই। আজকাল কেহ কেহ এদ্রষ্ট্য ‘অক্ষরবৃত্ত’কে ‘যৌগিক’ অর্থাৎ মিশ্র বলিতেছেন। কিন্তু ‘স্বরবৃত্ত’, ‘মাত্রাবৃত্ত’ ও ‘যৌগিক’ (mixed)—এইরূপ শ্রেণীবিভাগ যে কিরূপ illogical বা যুক্তিব বিরুদ্ধ তাহা সহজেই প্রতীত হয়।

বাংলা কাব্য হইতে বহু শত উদাহরণ দিয়া দেখান যায় যে, প্রস্তাবিত ত্রিধা বিভাগ স্বীকার করিলে অনেক বাংলা কবিতাই ছন্দের রাজ্য হইতে বাদ পড়ে। নিম্নে বিভিন্ন যুগের লেখা হইতে কয়েকটি উদাহরণ দিতেছি; কিন্তু ইহাদের কোনটিতেই কোন ‘বৃত্তের’ নিয়ম খাটে না।

(১) জন : জামাই | ভাগনা

তিন : নয় | আপনা।

(২) বৃষ্টি গড়ে | টাপুর টুপুর | মদ্যে এল | বান

শিব ঠাকুরের | বিয়ে হল | তিন কণ্ঠে | দান।

- (৩) ডাক্ দিয়ে কয় | দেবীবর
নিঙ্কুল | শোভাকর
ডাক্ দিয়ে কয় | শোভাকর
নিবংশ | দেবীবর ।
- (৪) যে রঞ্জন | থেয়েছি (= থেয়ছি) আমি | বার বৎসর | আগে
আজ কেন | জিভে আমার | সেই রঞ্জন | লাগে ।
- (৫) শুক বলে | আমার কৃষ্ণ | জগতের | কালো
শারী বলে | আমার রাধার | রূপে জগৎ | আলো ।
- (৬) কহিছেন | মুনবর | এমনি ক'রে | যেতেই কি হয়
চাই লক্ষ কথা | সমাপন | এই কথার | উত্থাপন,
দিনক্ষণ | চাই নিকৃপণ | ওঠে ছুঁড়ী তোর | বিয়ে নয়
- (৭) কি বলিলে : পোড়ারমুখ | কুল করিতে : যায়
সর্বদা : জলে' পেল | অগ্নি দিল : পায় ।
- (৮) এরা] পর্দা তুলে | যোমটা গুলে | সেজে উজ্জ্বল | সভায় যাবে
ড্যাম হিন্দু | যানি বোলে | বিন্দু বিন্দু | ত্র্যাণ্ডি থাকে ;
- (৯) কোথায় কৈ | শবী দল ? | বিভাসাগর | কোথা ?
মুখুজোর | কারচুপিতে | মুখ হৈল | ভৌতা ।
ও যতীন্দ্র | কৃষ্ণদাস ! | একবার দেখ | চেয়ে,
বকুলতলার | পথের ধারে | কত শত | মেয়ে ।

(১০) সন্ধ্যাগগনে | নিবিড় কালিমা | অরশ্যে খেলিছে নিশি
 || ভীত বদন | পৃথিবী হেরিছে | ঘোর অন্ধকারে নিশি
 || হী হী শব্দে | অটবী পুরিছে | জাগিছে প্রমথগণ
 অটহাসেতে | বিকট ভাষেতে | পুরিছে বিটপী বন
 কুট করতালি | কবন্ধ ভালিছে | ডাকিনী দুলিছে ডালে
 বিষ বিটপে | ব্রহ্ম পিশাঃ | হাসিছে বাজারে গালে ।

(১১) “জয় রাণা | রামসিংহের | জয়”—
 মেত্রিপতি | উদ্ধ্বসরে | কয়
 কনের বক্ষ | কেঁপে উঠে | ডরে,
 ছুট চক্ষু | ছল্ ছল্ | কার,
 বরষাত্রী | হাঁকে সম | স্বরে
 “জয় রাণা | রামসিংহের | জয়।”

(১২) ছুটল কেন : মহেশ্বর | আনন্দের : ঘোব
 টুটল কেন : উর্ধ্বশীর | মঞ্জিরের : ডোব
 বৈকালে : বৈশাখী : এল | আকাশ : লুণে
 শুক্লরাতি : ঢাকল মুখ | মেঘাব : শুঠনে

এ স্থলে কেহ বলিতে পারেন যে, এখানে বিভিন্ন ‘বৃত্ত’র নিয়মের ব্যভিচার। যে সমস্ত উদাহরণ দেওয়া হইল, সেগুলি শুদ্ধ ‘স্বরবৃত্ত’, শুদ্ধ ‘অক্ষরবৃত্ত’ বা শুদ্ধ ‘মাত্রাবৃত্ত’র উদাহরণ নহে। এই সমস্ত ‘ব্যভিচারী’ কবিতাকে তবে কি বলা হইবে? আশা করি, তাহাদিগকে ছন্দোভূষ্ট বলিতে কেহ সাহস করিবেন না—বহুকাল হইতে বাঙালীর কান ঐ সমস্ত কবিতার ছন্দে তৃপ্তিলাভ করিয়াছে। বাংলা ছন্দের জগতে তাহাদের কোনও একটা

স্থান নির্দেশ করিতে হইবে। তবে কি প্রত্যেক 'বৃত্ত'র প্রাচীন ও আধুনিক, শুদ্ধ ও ব্যভিচারী ভেদে ছয়টি কি নয়টি, কি ততোহধিক বিভাগ করিতে হইবে? কিন্তু বাংলা ছন্দের ইতিহাস আলোচনা করিলে দেখা যাইবে যে, প্রাচীন 'স্বরবৃত্ত' বা প্রাচীন 'মাত্রাবৃত্ত' বা প্রাচীন 'অক্ষরবৃত্ত'—ইহাদের মধ্যে পূর্বনির্দিষ্ট একই মাত্রাপদ্ধতি দেখা যায় না। আবশ্যক-মত হ্রস্বীকরণ ও দীর্ঘীকরণ করাই চিরন্তন রীতি। তাহা ছাড়া, 'ব্যভিচারী স্বরবৃত্ত' ইত্যাদি সংজ্ঞা দিলে তো কোন পদ্ধতি স্থির করা হয় না, কেবলমাত্র 'স্বরবৃত্ত' ইত্যাদির প্রস্তাবিত নিয়মের ভ্রান্তি ও অসম্পূর্ণতা স্বীকার করিতে হয়। শেষ পর্যন্ত সত্যদেহের ত্রায় বাংলা ছন্দকে বহু ধণ্ডে বিভাগ করিতে হইবে, তাহাতেও সব অস্ববিধার পার পাওয়া যাইবে কি না সন্দেহ।

বাংলা ছন্দের প্রস্তাবিত ত্রিধা বিভাগ সম্পূর্ণ অনৈতিহাসিক। বাংলা ভাষার কোন যুগেই তথাকথিত তিনটি স্বতন্ত্র পদ্ধতিতে কবিতা রচিত হয় নাই। 'বোধগান ও দোহা', 'শূন্তপূরণ' ইত্যাদি রচনার সময় হইতে উনবিংশ শতাব্দী পর্যন্ত কোন সযয়েই তিনটি পৃথক মাত্রাপদ্ধতি বাংলা ছন্দে দেখা যায় না। সর্বদাই Beat and Bar Theory বা পর্ক-পর্কান্স-বাদ অমুযায়ী রীতিতে মাত্রা নির্ণয় হইতেছে দেখা যায়। একই চরণের মধ্যে কতকটা তথাকথিত 'স্বরবৃত্তের', কতকটা তথাকথিত 'মাত্রাবৃত্তের' লক্ষণ নানাভাবে জড়িত হইয়া আছে দেখা যায়। যে ছন্দ বাংলা কবিতার প্রধান বাহন, যাহাতে বাংলার সমস্ত শ্রেষ্ঠ কাব্য রচিত হইয়াছে, আজ পর্যন্ত কোন গভীর ভাবপূর্ণ কবিতায় যে ছন্দ অপরিহার্য, সেই ছন্দে অর্থাৎ পয়ারজাতীয় ছন্দে প্রস্তাবিত কয়েকটি "বৃত্তের" নিয়মগুলির মিশ্রণ তো স্থম্পষ্ট। যাহারা পূর্বে ইহাকে 'অক্ষরবৃত্ত' বলিয়াছেন, তাঁহারা এই সংজ্ঞার দুর্বলতা বুঝিয়া এখন বলিতেছেন যে, ইহা 'ঘৌগিক' ছন্দ, অর্থাৎ 'স্বরবৃত্ত' ও 'মাত্রাবৃত্তের' বর্ণসঙ্কর। কিন্তু তাঁহারা যাহাকে 'স্বরবৃত্ত' ও 'মাত্রাবৃত্ত' বলিতেছেন, তাহার বয়স অতি কম। প্রকৃতপক্ষে রবীন্দ্রনাথ ও তাঁহার অম্লকারকগণের কাব্য দেখিয়া তাঁহারা বাংলা ছন্দের তিনটি বিভাগ কল্পনা করিয়াছেন। প্রাচীন কাব্যের 'স্বরবৃত্ত' তাঁহাদের কল্পিত নিয়ম মানিয়া চলে না, প্রাচীন 'মাত্রাবৃত্ত'ও তাঁহাদের নিয়ম মানে না। আধুনিক 'স্বরবৃত্ত' ও 'মাত্রাবৃত্ত' মিশাইয়া যে পয়ারজাতীয় ছন্দের উৎপত্তি হইয়াছে, এ মত একান্ত অগ্রাহ্য। তাঁহাদের স্বকল্পিত ছন্দ:শাস্ত্র অনুসারে যদি তাঁহারা পয়ারজাতীয় ছন্দের ব্যাখ্যা খুঁজিয়া না পান, তবে সে দোষ তাঁহাদের কল্পিত ছন্দ:শাস্ত্রের;

বাংলা ছন্দের মূল তত্ত্বটি যে তাঁহারা ধরিতে পারেন নাই, তাহা ইহাতেই স্পষ্ট প্রতীত হয়।

সুতরাং দেখা যাইতেছে যে, মাত্রাপদ্ধতির দিক্ দিয়া বাংলায় যে তিনটি স্বতন্ত্র ‘বৃত্ত’ আছে, তাহা কোনক্রমেই স্বীকার করা যায় না। এই division সম্পূর্ণ ইতিহাসবিরুদ্ধ,—যত রকম fallacies of division আছে, সমস্তই ইহাতে পাওয়া যায়।

আধুনিক অনেক কবিতাকেই অবশ্য যে-কোন একটি ‘বৃত্তে’ ফেলিয়া দেওয়া যায়। কিন্তু আসলে বাংলা ছন্দের পদ্ধতি এক ও অপরিবর্তনীয়। পুরোক্ত Beat and Bar Theory-তে সূত্রাকারে সেই পদ্ধতি বিবৃত হইয়াছে। আধুনিক কবিরা সেই পদ্ধতি বজায় রাখিয়াই কোন কোন দিক্ দিয়া এক-একপ্রকার বাধা-ধরা রীতি বাংলা কাব্যের ছন্দে আনিতেছেন। কিন্তু সেই রীতি দেখিয়াই বাংলা ছন্দের মূল প্রকৃতি বুঝা যায় না। আধুনিক এক একটি রীতিতে বাংলা ছন্দের কোন একটি প্রবৃত্তির চরম অভিব্যক্তি হইয়াছে। আধুনিক অনেক ‘স্বরমাত্রিক’ ছন্দে যৌগিক অক্ষরমাত্রেরই দীর্ঘীকরণ হয়; পরন্তু আধুনিক ‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দে যৌগিক অক্ষরমাত্রের দীর্ঘীকরণ হয়। ইচ্ছা করিলে অগ্ৰাণ্য বিশিষ্ট রীতির ছন্দও কবিরা চালাইতে পারেন; যেমন, এমন এক রীতির ছন্দ চালান সম্ভব যে, তাহাতে কেবলমাত্র বাঞ্ছনাস্থ অক্ষরেরই দীর্ঘীকরণ হইবে, কিন্তু যৌগিক-স্বরাস্থ অক্ষরের দীর্ঘীকরণ চলিবে না। কিন্তু বাংলা ছন্দের যে প্রবৃত্তিকেই কবিরা বিশেষভাবে ফুটাইয়া তুলুন না কেন, মূল সূত্রগুলিকে তাঁহাদের মানিয়া চলিতেই হইবে। আধুনিক কবিরা যে সর্বদাই আধুনিক ‘স্বরমাত্রিক’ বা আধুনিক ‘মাত্রাবৃত্ত’ বা ‘বর্ণমাত্রিক’ ছন্দে লেখেন, তাহাও নয়।

যাহা ইউক, মাত্রাপদ্ধতির দিক্ দিয়া যে বাংলা ছন্দে তিনটি স্বতন্ত্র জাতি আছে, এরূপ মনে করার পক্ষে কোন যৌক্তিকতা নাই।

ছন্দের রীতি

যে তিন ধরণের কবিতার কথা আধুনিক কবিরা বলেন, তাহাদের বিশেষত্ব ও পরস্পরের সহিত পার্থক্য—লয়ে, মাত্রা গুণিবার পদ্ধতিতে নয়। ছন্দো-বন্ধনের জন্ত অবশ্য মাত্রার হিসাব ঠিক-ঠাক বজায় রাখা আবশ্যক, কিন্তু কোথায় কোন্ অক্ষরটি হ্রস্ব, কোন্ অক্ষরটি দীর্ঘ—এইটুকু স্থির করিতে পারিলেই ছন্দের প্রকৃতি ঠিক জানা হয় না। ভারতীয় সঙ্গীতে যেমন তাল ছাড়াও রাগ-রাগিণী আছে, তেমনি ছন্দেও সংস্কৃত সাহিত্যের গোড়ী, বৈদভী প্রভৃতির প্রতিক্রম নানা রকম রীতি (style) আছে। যে তিন রকম রীতির কবিতা বাংলায় প্রচলিত, তাহার কিঞ্চিৎ পরিচয় নিয়ে দিতেছি। চরণের লয়ের উপরই এক এক রকম রীতির বৈশিষ্ট্য নির্ভর করে।

[১] ধীর লয়ের ছন্দ বা তানপ্রধান ছন্দ (পয়ারজাতীয় ছন্দ)

বাংলা কাব্যে যেটি সনাতন ও সর্বাপেক্ষা বেশী প্রচলিত রীতি, তাহার নাম দিতেছি পয়ারের রীতি। এই রীতিতে যে সমস্ত কবিতা রচিত তাহাদিগকে ‘পয়ারজাতীয়’ বলা যাইতে পারে।

এই ছন্দকেই ‘অক্ষরমাত্রিক’, ‘বর্ণমাত্রিক’, ‘অক্ষরবৃত্ত’ ইত্যাদি নামে অভিহিত করা হয়; কারণ আপাতদৃষ্টিতে মনে হয় যে এই রীতির কবিতায় মাত্রাসংখ্যা হ্রস্ব বা বর্ণের সংখ্যা অনুযায়ী হইয়া থাকে। ধ্বনি-বিজ্ঞানসম্মত কোন ব্যাখ্যা খুঁজিলে বলিতে হয় যে, এই ছন্দে সাধারণতঃ প্রত্যেক syllable বা অক্ষরকে একমাত্রা ধরা হয়, কেবল কোন শব্দের শেষে হলন্ত syllable বা অক্ষর থাকিলে তাহাকে দুই মাত্রার ধরা হয়। কিন্তু পূর্বেই দেখাইয়াছি যে, এই মাত্রাপদ্ধতি যে সর্বত্র বজায় থাকে, তাহা নহে। মাত্রাপদ্ধতির দিক দিয়া ইহার মথার্থ স্বরূপ ধরা যায় না।

পয়ার ধীর * লয়ের ছন্দ। পয়ারের রীতিতে কোন কবিতা পাঠ করার

* কোন কোন পাঠক তানপ্রধান ছন্দের লয় সম্পর্কে ‘ধীর’ কথাটির ব্যবহারে আপত্তি করিয়াছেন। তাঁহারা মনে করেন যে, ‘ধীর’ ও ‘বিলম্বিত’ সমার্থক। তাঁহাদের এই ভ্রম দূরীভূত করার জন্ত ‘ধীর’ কথাটির বার্থার্থ অর্থ কি, তাহা Monier-Williams-এর *A Sanskrit-*

সময়ে শুদ্ধ অক্ষরধ্বনি ছাড়াও একটা টানা স্রব আসে। এই টানটাই পয়ারের বিশেষত্ব। এই টানটুকুকে সংস্কৃতের ‘তান’ শব্দদ্বারা অভিহিত করিতেছি (ইংরেজীতে vocal drawl)। অক্ষরের ধ্বনিসহিত এই টান বা তান মিশিয়া থাকে, কখনও কখনও অক্ষরের ধ্বনিকে ছাপাইয়াও উঠে, এবং স্পষ্ট শ্রুতিগোচর হয়। উপমা দিয়া বলা যায় যে, পয়ারজাতীয় ছন্দে এক একটি ছন্দোবিভাগ যেন এক একটি তানের প্রবাহ। স্রোতের মধ্যে ছোট-বড় উপলব্ধি ফেলিলে যেমন সহজেই তাহার স্থান করিয়া লইতে পারে, পয়ারের একটানা স্রবের মধ্যে তদ্রূপ মৌলিক-স্বরাস্ত বা যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর প্রভৃতি সহজেই স্থান করিয়া লইতে পারে। পয়ারের এক একটি মাত্রা এই ধ্বনি-প্রবাহের এক একটি অংশ। এক একটি পূর্ণকায় হরফ বা বর্ণ—(‘, :, ৭’ ইত্যাদিকে গণনার বাহিরে রাখা হয়) এইরূপ এক একটি অংশ মোটামুটি নির্দেশ করে। সুতরাং অনেক সময়ে হরফ-গুণিয়া মাত্রার হিসাব পাওয়া যায়। এই হিসাবে এ ছন্দকে ‘বর্ণমাত্রিক’ বলা হইয়া থাকে, যদিও এ নামটিতে এই ছন্দের মূল কথাটি নির্দেশ করা হয় না। কেবল মাত্র অক্ষরধ্বনি দিয়াই পয়ারের এক একটি মাত্রা পূর্ণ হয় না, এইজন্য শুদ্ধ ধ্বনিহিসাবে যে সমস্ত অক্ষর সমান নয়, তাহারাও পয়ারে সমান হইতে পারে। বিদেশীর কানে এই বিশেষ লক্ষণটি সহজেই ধরা পড়ে, এইজন্য তাহারা বাঙালীর আবৃত্তিকে sing-song গোছের অর্থাৎ স্রব করিয়া পাঠ করার মতন বলিয়া থাকেন। বাস্তবিক, গানে যেমন স্রব আছে, বাঙালীর এই সুপ্রচলিত ছন্দে তেমনি একটা টান বা তান আছে। এই টানটিকে বাদ দিলে পয়ারজাতীয় কবিতা পড়াই অসম্ভব হইবে। এই লক্ষণটি কেবল যে প্রাচীন পয়ারে পাওয়া যায়, তাহা নহে; আধুনিককালে লিখিত পয়ারজাতীয় কবিতা মাত্রেরই ইহা আছে।

English Dictionary হইতে উদ্ধৃত করিতেছি . “ধীর—steady, constant, firm, resolute, brave, energetic, courageous, self possessed, calm, grave, deep, low, dull (as sound)” তানপ্রধান ছন্দে এই লক্ষণগুলিই বিস্তারিত, বিলম্বিত লবের মাত্রাবৃত্ত ছন্দে এই লক্ষণাদি নাই।

“ধীরতা, ধীরত্ব—firmness, fortitude.

ধীর ধ্বনি—a deep sound ”

আশা করি, ইহার পর আর কেহ তানপ্রধান ছন্দের লয় ‘ধীর’ বলয় আপত্তি করিবেন না। দি কেহ ‘বিলম্বিত’ অর্থে ‘ধীর’ কথাটি ব্যবহার করিয়া থাকেন, তবে তাহা অপপ্রয়োগ।

অত্যাচ্ছ বলিয়াছি যে, “ছন্দোবোধ, বাক্যের অত্যাচ্ছ লক্ষণ উপেক্ষা করিয়া দুই-একটি বিশেষ লক্ষণ অবলম্বন করিয়া থাকে।” পয়ারজাতীয় রচনায় অক্ষরের অত্যাচ্ছ লক্ষণ উপেক্ষা করিয়া মূল স্বরের বাক্যকেই অবলম্বন করিয়া ছন্দ গড়িয়া উঠে। মূল স্বরের ধ্বনিই এ ছন্দে প্রধান, ব্যঞ্জনাদি অপরাপর বর্ণকে মূল স্বরের অধীন এবং মাত্র ইহার আকারসাধক বলিয়া গণ্য করা হয়। সুতরাং ছন্দো-বন্ধনের হিসাবে ব্যঞ্জনাদি গৌণধ্বনির এখানে মূল্য দেওয়া হয় না। অক্ষরের স্বরাংশকে প্রাধান্য দিয়া যে পয়ারজাতীয় ছন্দে একটানা একটা ধ্বনিপ্রবাহ সৃষ্টি করা হয়, এবং এই ধ্বনিপ্রবাহের এক একটি অংশে যে-কোন প্রকারের অক্ষরের স্থান সম্বলান হয়, তাহা সহজেই লক্ষ্য করা যায়। নিম্নোক্ত যে-কোন কবিতাতেই ইহা লক্ষিত হইবে।

(১) মহাভারতের কথা অমৃত সমান।

কানীরাম দাস কহে শুনে পুণ্যবান ॥

(২) বসিয়া পাতালপুরে ক্ষুদ্র দেবগণ,

বিমর্ষ নিম্নরূপ ভাব চিন্তিত ব্যাকুল ॥

(৩) জয় ভগবান্ সর্বশক্তিমান্

জয় জয় ভবপতি।

করি প্রণিপাত, এই কর নাথ—

তোমাতেই থাকে মতি।

(৪) হে বঙ্গ, ভাঙারে তব বিবিধ রতন।

তা' সবে (অবোধ আমি!) অবহেলা করি'

পরধন-লোভে মত্ত করিহু ভ্রমণ।

(৫) এ কথা জানিতে তুমি ভারত-ঈশ্বর শা-জাহান,

কালক্রোড়ে ভেসে যার জীবন যৌবন ধন মান।

শুদ্ধ অক্ষরধ্বনিকে প্রাধান্য না দিয়া, তাহাকে স্বরের টানের অধীন রাখা হয় বলিয়া পয়ারজাতীয় ছন্দে যতগুলি অক্ষর এক পর্বে সমাবেশ করা যায়, অত্যাচ্ছ রীতিতে লেখা কবিতায় ততগুলি করা যায় না। আট মাত্রা, দশ মাত্রার পর্ক এই পয়ারজাতীয় ছন্দেই দেখা যায়।

অত্যাচ্ছ রীতিতে লেখা কবিতা হইতে পয়ারজাতীয় ছন্দের পার্থক্য বুঝিতে হইলে এইরূপ টানা স্বরের প্রবাহ আছে কি-না, অক্ষরকে অতিক্রম করিয়া

ধ্বনিপ্রবাহ চলিতেছে কি-না, তাহা লক্ষ্য করিতে হইবে। কেবলমাত্র মাত্রার হিসাব হইতে কবিতার রীতি অনেক সময়ে বুঝা যাইবে না।

পয়ারজাতীয় ছন্দের আর-একটি নিয়মের (অর্থাৎ কোন শব্দের শেষের হলন্ত অক্ষরকে দুই মাত্রা ধরার) হেতু বুঝিতে হইলে পয়ারের আব-একটি লক্ষণ বুঝিতে হইবে। ‘বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব’ শীর্ষক অধ্যায়েব ২গ পরিচ্ছেদে বলিয়াছি যে, প্রত্যেকটি শব্দকে নিকটবর্তী অত্যাগ্ন শব্দ হইতে অযুক্ত রাখা বাংলা উচ্চারণের একটি বিশিষ্ট প্রবৃত্তি। পয়ারজাতীয় কবিতায় এই প্রবৃত্তিব চরম অভিব্যক্তি দেখা যায়। ঐ প্রবন্ধে যে বলিয়াছি, “বাংলা ছন্দের এক একটি পর্ষকে কয়েকটি অক্ষরের সমষ্টি মনে না করিয়া, কয়েকটি শব্দের সমষ্টি বলিয়া জ্ঞান করিতে হইবে,” তাহা পয়ারজাতীয় ছন্দেব পক্ষেই বিশেষরূপে খাটে। বাংলার উচ্চারণপদ্ধতি অনুসারে প্রত্যেক শব্দের প্রথমে স্বরের গাভীর্ষ্য সর্কাপেক্ষা অধিক, শব্দেব শেষে সর্কাপেক্ষা কম। কিন্তু হলন্ত অক্ষরকে এক মাত্রাব ধরিয়া উচ্চারণ করিতে গেলে উচ্চারণ কিছু দ্রুত হওয়া দরকাব; স্তববাং বাগ্‌ঘ্রের ক্রিয়া ফিপ্রতর ও অবলীল হওয়া দরকার। কিন্তু যেখানে স্বরগাভীর্ষ্য কমিয়া আসিতেছে, সেখানে এবংবিধ ক্রিয়া হওয়া সম্ভব নয়; স্তবরাং শব্দেব অন্তিম হলন্ত অক্ষরকে একমাত্রাব ধরিয়া পড়িতে গেলে শব্দেব শেষে স্ববগাভীর্ষ্যের বৃদ্ধি হওয়া দরকার। কিন্তু সেরূপ করা স্বাভাবিক বাংলা উচ্চারণেব বিবোধী; স্তবরাং পয়ারজাতীয় ছন্দে শব্দের অন্তিম হলন্ত অক্ষরকে একমাত্রাব না ধরিয়া দুই মাত্রাব ধরা হয়। বিশেষতঃ যেখানে স্বরগাভীর্ষ্যের হ্রাস হইতেছে, সে ক্ষেত্রে গতি স্বভাবতঃই একটু মন্থর হইয়া থাকে। এই কাবণেও শব্দেব অন্তিম হলন্ত অক্ষরের দীর্ঘীকরণের প্রবৃত্তি স্বাভাবিক। অর্থাৎ, পয়াব ধীব লয়েব ছন্দ বলিয়া এখানে স্বভাবমাত্রিক অক্ষরই সাধারণতঃ ব্যবহৃত হয়।

পয়ারজাতীয় ছন্দের ব্যবহারই বাংলায় সর্কাপেক্ষা অধিক, কারণ সাধারণ কথাবাৰ্ত্তায় এবং গল্পে আমরা যে বীতির অনুসরণ কবি, সেই রীতি ঈহাতেই সর্কাপেক্ষা বেশী বজায় থাকে। কয়েক লাইন গল্প বা নাটকীয় ভাষা লইয়া তাহার মাত্রা বিশ্লেষণ কবিলে দেখা যাইবে যে, পয়াবেব ও গল্পেব মাত্রানির্ণয় একই রীতি অনুসারে হইতেছে। উদাহরণ স্বরূপ পূর্বেবক্ত অধ্যায়েব তৃতীয় পরিচ্ছেদে ‘রামায়ণী কথা’ ও ‘হাস্তকৌতুক’ হইতে উদ্ধৃত অংশের উল্লেখ করা যাইতে পারে। এই কারণে নাট্যকাব্যে, মহাকাব্যে, চিন্তাগর্ভ কাব্যে এই রীতির ব্যবহার দেখা যায়।

পয়ারজাতীয় ছন্দের প্রকৃতি সম্বন্ধে যাহা বলা হইল, তাহা হইতে ইহার অপর কয়েকটি বিশেষ গুণের তাৎপর্য পাওয়া যাইবে। রবীন্দ্রনাথ পয়ারের আশ্রয় ‘শোষণশক্তি’-র কথা বলিয়াছেন। তিনি দেখাইয়াছেন যে, সাধারণ পয়ারের (৮+৬=) ১৪ মাত্রা বজায় রাখিয়াই যুক্তাক্ষরহীন পয়ারকে যুক্তাক্ষর-বহুল পয়ারে পরিবর্তিত করা যায়। ইহার হেতু পূর্বেই বলা হইয়াছে। পয়ারের একটানা তান বা ধ্বনিস্রোতের এক একটি অংশের মধ্যে লঘু, গুরু—সব রকম অক্ষরই সহজে ডুবিয়া যায় বলিয়া এইরূপ হওয়া সম্ভব। বিভিন্ন অক্ষরের মধ্যে যথেষ্ট ফাঁক থাকে সেই ফাঁকটা সাধারণতঃ স্রের টান দিয়া ভরান থাকে। সুতরাং লঘু অক্ষরের স্থানে গুরু অক্ষর বসাইলে ছন্দের হানি হয় না। এইজন্য তৎসম, অর্দ্ধ-তৎসম, তদ্ভব, দেশী, বিদেশী সব রকমের শব্দ সহজেই পয়ারে স্থান পাইতে পারে।

কিন্তু পয়ারজাতীয় ছন্দে অক্ষরযোজনার একটা সীমা আছে। রবীন্দ্রনাথ স্বীকার করিয়াছেন যে, ‘দুর্দান্ত পাণ্ডিত্যপূর্ণ দুঃসাধ্য সিদ্ধান্ত’ এইরূপ চরণেই যেন পয়ারের ধ্বনির স্থিতিস্থাপকতার চরম সীমা রক্ষিত হইয়াছে। ইতঃপূর্বে (১৮শ সূত্রে) এই সীমা নির্দেশ করা হইয়াছে—পর্যায়ের শেষ অক্ষরটি লঘু হওয়া আবশ্যক। ‘ঐবদান্তিক পাণ্ডিত্যপূর্ণ দুঃসাধ্য সিদ্ধান্ত’ বলিলে তাহা আর কিছুতেই ১৪ মাত্রার বলিয়া ধরা চলিবে না, কারণ ‘তিক্’ অক্ষরটিকে পয়ারে দীর্ঘ ধরিতেই হইবে।

পয়ারের লয় ধীর বলিয়া পয়ারের ছন্দে কখন নৃত্যচপল বা ক্ষিপ্ত গতি, কিংবা গা-ঢালা আঁবাম বা বিলাসের ভাব আসে না—পরন্তু স্বভাবতঃই একটা অবহিত, সংযত স্তব্ধতা গভীর ভাব আসে। এইজন্য উচ্চাঙ্গের কবিতা পয়ারজাতীয় ছন্দেই রচিত হইয়া থাকে। অন্ততঃ বলিয়াছি যে, এই ছন্দে যুক্তাক্ষরের প্রয়োগ-কৌশলে সংস্কৃত ‘বৃত্ত’ ছন্দের অনুরূপ একটা মন্থর, গভীর, উদার ভাব আসিতে পারে। “কারণ এই ছন্দে পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষরকে দ্বিমাত্রিক ধরা হয় না এবং তাহার পরে কোনরূপ বিরাম বা ঝঙ্কারের অবসর থাকে না। সুতরাং এখানে ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত আছে। সুতরাং সেই কারণে যুক্ত ও অযুক্ত বর্ণের ব্যবহার-কৌশলে একটা ধ্বনির তরঙ্গ সৃষ্টি হয়।” সুতরাং যে rhythmic harmony ‘বৃত্ত’ ছন্দের প্রাণ, তাহা অন্ততঃ মাত্রা-সমকালের অতিরিক্ত অলঙ্কাররূপেও পয়ার ছন্দে পাওয়া যাইতে পারে। এ বিষয়ে মাইকেল মধুসূদন দত্ত-ই সর্বাপেক্ষা বড় কৃতী। রবীন্দ্রনাথের ‘তরঙ্গচূড়িত ভীরে মধুরিত পল্লব বীজনে’ প্রভৃতি

চরণেও এইরূপ ভাব পাওয়া যায়। যাহা হউক, এই সমস্ত কারণে পয়ারজাতীয় ছন্দের স্বর উচু করিয়া বাঁধা যায়। বাংলা ছন্দে পয়ারই প্রণয়জাতীয়।

রবীন্দ্রনাথ এই রীতির ছন্দকে সাধু ভাষার ছন্দ বলেন, কারণ এ ছন্দে যুক্তাক্ষরবহুল সাধু ভাষার শব্দপ্রয়োগের সুবিধা বেশী। কিন্তু সাধু ভাষা হইলেই যে এই রীতির ছন্দ হইবে তাহা নয়। ‘স্বরদাসের প্রার্থনা’ কবিতাটিতে রবীন্দ্রনাথ সাধু ভাষা এবং বহু তৎসম শব্দ ব্যবহার করিয়াছেন। কিন্তু ঐ কবিতাটি এই রীতিতে রচিত নয়।

পয়ারের আর-একটি বিশেষ উল্লেখযোগ্য গুণ আছে। রবীন্দ্রনাথ দেখাইয়াছেন যে, পয়ারে দুই বা দুইয়ের গুণিতক যে-কোন সংখ্যক মাত্রার পরে ছন্দ বসান যায়। কিন্তু পয়ারজাতীয় ছন্দে তিন মাত্রার পরেও ছন্দ বসান চলে; যথা,—

বিশেষণে সবিশেষ | কহিবারে পারি।

জান তো * স্বামীর নাম | নাহি লয় নারী ॥

এখানে অস্বয় অল্পসারে দ্বিতীয় চরণের প্রথম তিন অক্ষরের পর একটি উপচ্ছেদ বসান চলে। অমিত্রাক্ষরে ইহার উদাহরণ যথেষ্ট; যথা—

নিশার স্বপন সম | তোর এ বারতা ॥

রে দূত ! ** অমর-বৃন্দ | য’র ভুলবলে ॥

কাতর, * সে ধনুর্ধরে | রাঘব ভিখারী । (মধুসূদন)

কি স্বপ্নে কাটালে তুমি | দীর্ঘ দিবানিশি

অহল্যা, * গাথাগুণে | ধরাতলে মিশি (রবীন্দ্রনাথ)

আসলে, রবীন্দ্রনাথ পয়ারজাতীয় ছন্দের একটি ধর্মের বিশেষ একটি প্রয়োগ লক্ষ্য করিয়াছেন। পয়ারজাতীয় ছন্দে যে-কোন পর্কাজের পরেই ছন্দ বসান যায়; কেবল উপচ্ছেদ নহে, পূর্ণচ্ছেদ পর্যন্ত বসান চলে। পয়ার ছন্দে শব্দের মধ্যে মধ্যে যথেষ্ট ফাঁক রাখা যায় বলিয়াই এইরূপ করা চলে। এ ছন্দে ছন্দ যতির অধীনতা হইতে সম্পূর্ণরূপে মুক্ত হইতে পারে। এই কারণে যথার্থ blank verse বা অমিত্রাক্ষর কাব্য মাত্র পয়ারজাতীয় ছন্দেই রচিত হইতে পারে।

পয়ারজাতীয় ছন্দের বিরুদ্ধে কেহ কেহ যে সমস্ত ‘নালিশ’ আনিয়াছেন, সেগুলি একান্ত ভিত্তিহীন। ইহাতে যে ‘বাংলা ভাষার যথার্থ রূপটি চাপা পড়িয়া গিয়াছে’ এ কথা সম্পূর্ণ ভ্রান্ত-সিদ্ধান্ত-প্রণোদিত ; বরং সাধারণ উচ্চারণ-রীতি এই ছন্দেই সর্বাপেক্ষা বেশী বজায় আছে। যদি কেহ ইহাকে ‘একষয়ে’ বলেন, তাহা হইলে বলিতে হয় যে, তিনি ‘মেঘনাদবধ-কাব্য’ অথবা রবীন্দ্রনাথের ‘বলাকা’ অথবা ‘দেবতার গ্রাম’ প্রভৃতি কবিতা বিশ্লেষ বা বিচার করেন নাই। যিনি ইহাকে ‘নিস্তরঙ্গ’ বলেন, তিনি রবীন্দ্রনাথের ‘বর্ষশেষ,’ ‘সিন্ধুতরঙ্গ’ প্রভৃতি কবিতার প্রতি সুবিচার করেন নাই। পয়ারজাতীয় ছন্দ যে লিপিকরদিগের চাতুরী হইতে উৎপন্ন, অথবা ইহাতে যে ধ্বনিশাস্ত্রকে ফাঁকি দেওয়া হয়, এ কথা বলিলে মাত্র বাংলা ছন্দের ইতিহাস ও প্রকৃতি সম্বন্ধে সূক্ষ্ম বোধের অভাব প্রকাশ করা হয়। পয়ারজাতীয় ছন্দে ‘যতি অনিয়মিত এবং পর্ববিভাগ অস্পষ্ট’, একপ অভিযোগ অভিযোক্তার ছন্দোবোধের গভীরতা বা সূক্ষ্মতা-সম্বন্ধে সন্দেহ আনয়ন করে। পয়ারজাতীয় ছন্দ মিশ্র বা যৌগিক ছন্দ নহে। ইহাই বাংলার সনাতন ছন্দ, এবং বাংলার স্বাভাবিক যাত্রা-পদ্ধতি ইহাতেই রক্ষিত হয়।

পূর্বকালে যে সমস্ত ছন্দোবদ্ধ কাব্যে প্রচলিত ছিল, সেগুলি সমস্তই পয়ার-জাতীয়। শুধু পয়ার নহে, ত্রিপদী, একাবলী প্রভৃতি সমস্তই তানপ্রধান বা পয়ারজাতীয় ছন্দে রচিত হইত।

প্রাচীনকালের পয়ারাদি ছন্দে সর্বদাষ্ট অক্ষর গণিমা মাত্রার হিসাব পাওয়া যাইবে না। আবশ্যকমত ত্রুটীকরণ ও দীর্ঘীকরণ যথেষ্ট প্রচলিত ছিল ; যথা—

বাঁক্য চাতুরী করি | দিবাতে মাগিয়া

সন্ধ্যাকালে যাও ভাল | গৃহস্থ দেখিয়া

(বংশীবদন, মনসামঙ্গল)

গ্রাম রত্ন ফুলিবা | জগতে বাথানি

দক্ষিণে পশ্চিমে বহে | গঙ্গা ভরঙ্গিণী

(কুড়িবাঁস, আত্মপরিচয়)

পিককুল কলকল | চঞ্চল অলিদল, | উহলে হরব জল | চল লো বনে

(মধুসূদন)

[২] বিলম্বিত লয়ের ছন্দ বা ধ্বনিপ্রধান ছন্দ
(আধুনিক মাত্রাবৃত্ত বা ধ্বনিমাত্রিক ছন্দ)

কেবলমাত্র মাত্রাপদ্ধতির খোঁজ করিলে অন্যান্য রীতির কবিতার সহিত এই রীতির কবিতার পার্থক্য বুঝা যাইবে না। আধুনিক সময়ে কবিরা মোটামুটি একটি স্থির পদ্ধতি অনুসারে এই ধরনের কবিতায় মাত্রাযোজনা করেন, অর্থাৎ যৌগিক অক্ষরমাত্রকেই দীর্ঘ ধরেন এবং অপর সব অক্ষরকে হ্রস্ব ধরেন। তবে সর্বদাই যে তাঁহারা অবিকল এই নিয়ম অনুসরণ করেন, তাহা নহে; মৌলিক স্বরের দাবীকরণের উদাহরণও যে পাওয়া যায়, তাহা পূর্বেই বলিয়াছি। অপেক্ষাকৃত প্রাচীন কালের ‘মাত্রাবৃত্ত’ চন্দে কিন্তু অক্ষরের মাত্রাসম্বন্ধে পূর্বনির্দিষ্ট স্থির পদ্ধতি ছিল না। পদাবলী-সাহিত্যে তাহাই দেখা যায়। নিম্নোক্ত উদাহরণ হইতেই বুঝা যাইবে—

— — || || ||
 'চম্পক দাম হেরি | চিত্ত অতি কম্পিত | লোচনে বহে অনুরাগ |

তুষা রূপ অন্তর | জাগয়ে নিরন্তর | ধনি ধনি তোহারি মোহাগ ।

এখানে হৃষ দীর্ঘ বলিয়া অক্ষরের দুই বিভিন্ন জাতি স্বীকার করা হয় নাই; অথচ ইহা খাঁটি ‘মাত্রাবৃত্ত’ রীতির উদাহরণ। অতি প্রাচীন কালের মাত্রাবৃত্ত ছন্দের কবিতাতে—যেমন, ‘বোধ গান ও দোহা’য়—এই লক্ষণ দেখা যায়;—

• - • || • • - • • • • ||
 ধামার্থে চাটিল । সাক্ষম গঢ়ই
 • • • • • || • • • • • ||
 পারগামি লোম । নিভর তরুই

বস্তুতঃ বাংলা প্রভৃতি ভাষাতে কবিতায় কোন পূর্বনির্দিষ্ট পদ্ধতি অনুসারে অক্ষরের মাত্রা স্থির থাকে না। অর্ধাচীন প্রাকৃত হইতে প্রাচীন বাংলা প্রভৃতির পার্থক্যের এই অগ্রতম লক্ষণ।

সুতরাং তথাকথিত ‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দ ও পয়ারজাতীয় ছন্দের তুলনা করিলে মাত্রাপদ্ধতির দিক্ দিয়া খুব বেশী পার্থক্য দেখা যাইবে না। ছন্দের আবশ্যকমত অক্ষরের দীর্ঘীকরণ উভয়জাতীয় ছন্দেই চলে, তবে ‘মাত্রাবৃত্ত’-জাতীয় ছন্দে দীর্ঘীকরণ অপেক্ষাকৃত বহল।

তথাকথিত ‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দের মূল লক্ষণটি এই যে, ইহা বিলম্বিত লয়ের ছন্দ। সুতরাং এই ছন্দে যৌগিক অক্ষরের দীর্ঘীকরণ স্বভাবতঃই হইয়া থাকে। এমন কি, প্রয়োজনমত মৌলিক-স্ববাস্ত অক্ষরেরও যদৃচ্ছ দীর্ঘীকরণ চলিতে পারে। (সূঃ ৩১ দ্রঃ)

পয়ারজাতীয় ছন্দের সহিত এই মাত্রাবৃত্ত ছন্দের অগ্রতম পার্থক্য এই যে, ‘মাত্রাবৃত্তে’ উচ্চারিত অক্ষরের ধ্বনি-পরিমাণই প্রধান। পয়ারে অক্ষর-ধ্বনিব অভিব্যক্তি যে-একটা স্রের টান থাকে, ‘মাত্রাবৃত্তে’ তাহা থাকে না। সুতরাং পয়ারের ত্রায় ‘মাত্রাবৃত্তে’র স্থিতিস্থাপকতা গুণ নাই, শোষণশক্তিও নাই। যদি দেখা যায় যে, কোন একটি কবিতার চরণ কি রীতিতে লিখিত তাহা মাত্রার হিসাব হইতে বুঝিবার উপায় নাই, তখন এই স্রের টান আছে কি না-আছে তাহা দেখিয়া রীতি স্থির করিতে হয়।

যত পাষ বেত | না পাষ বেতন | তবু না চেতনামানে

এবং

বসি' তব 'পরে | কলরব কবে, | মরি মরি, আহা! মরি

এই উভয় চরণেই মাত্রার হিসাব এক। কিন্তু প্রথমটি যে ‘মাত্রাবৃত্ত’ রীতিতে এবং দ্বিতীয়টি যে পয়ারের রীতিতে রচিত, তাহা ঐ স্রের টান আছে কি না-আছে, তাহা হইতে বুঝা যায়।

‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দে স্ববর্ণের ধ্বনির প্রাধান্য দেখা যায় না। প্রত্যেক স্পষ্টোচ্চারিত ধ্বনিরই ইহাতে হিসাব রাখিতে হয়। এইজন্য যৌগিক অক্ষরের দীর্ঘীকরণের দিকে ইহার প্রবৃত্তি আছে। (এই দীর্ঘীকরণ কি ভাবে হয়, তাহা ‘বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব’-শীর্ষক অধ্যায়ের ৩য় পরিচ্ছেদে বলিয়াছি।) যৌগিক অক্ষরকে অত্যাগ্ন অক্ষরের সহিত সমান হ্রস্ব ধরিয়া পড়িতে গেলে, একটু অধিক

স্বোপরের সহিত দ্রুত লয়ে উচ্চারণ করা স্বরকার হইয়া পড়ে। কিন্তু ‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দ দ্রুত লয়ের একান্ত বিরোধী। বস্তুতঃ ‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দে আরামপ্রিয়তার ও আয়াসবিমুক্ততার চূড়ান্ত অভিব্যক্তি দেখা যায়। এইজন্য এই ছন্দে বর্ণসংঘাত ও হ্রস্বীকরণ সম্পূর্ণরূপে বাদ দিয়া চলিতে হয়, কোন যৌগিক অক্ষর থাকিলেই তাহাকে বিশ্লেষণ করিয়া দুই মাত্রা পূরাইয়া দেওয়া হয়। এই ধরণের ছন্দে যৌগিক অক্ষর থাকিলেই বাগ্‌যন্তকে একটুখানি আরাম দেওয়া হয়। এবং সেই অক্ষরটির উচ্চারণের পর খানিকক্ষণ শেষ ধ্বনির ঝঙ্কারটিকে টানিয়া রাখিতে হয়। এইরূপে যৌগিক অক্ষর মাত্রাই দুই মাত্রার অক্ষর বলিয়া পরিগণিত হয়।

‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দে শ্বাসবায়ুর পরিমাণের খুব সূক্ষ্ম হিসাব রাখিতে হয়। কতটুকু শ্বাসবায়ুর খরচ হইল, ধ্বনি-উৎপাদক কয়েকটি বাগ্‌যন্তে কতটুকু আয়াস হইল—সমস্তই ইহাতে বিবেচনা করিতে হয়। তাহা ছাড়া, গা ছাড়িয়া দিয়া বিলম্বিত লয়ে উচ্চারণ করাই এই ছন্দের প্রকৃতি। সুতরাং এই ছন্দ অপেক্ষাকৃত দুর্বল ছন্দ। বেশী মাত্রার পূর্ব এ ছন্দে ব্যবহার করা যায় না। ইহার শক্তি ও উপযোগিতা সীমাবদ্ধ। কিন্তু এই ছন্দে দীর্ঘীকরণের বাহ্য্য আছে বলিয়া হ্রস্ব ও দীর্ঘের সমাবেশে ইহাতে বিচিত্র সৌন্দর্য্য সৃষ্টি করা যায়। কিন্তু তাহাতে যে ধ্বনিতরঙ্গ উৎপন্ন হয়, তাহা যে ঠিক ইংরেজী বা সংস্কৃতের অনুরূপ ছন্দঃস্পন্দন নহে, তাহা অন্ত্র আলোচনা করিয়াছি। তবে বিদেশী ছন্দের অনুরূপ করিতে গেলে আমাদের ‘মাত্রাবৃত্ত’ ভিন্ন উপায় নাই, কারণ অক্ষর-পবম্পবার মধ্যে যে গুণগত পার্থক্য সংস্কৃত, ইংরেজী, আরবী প্রভৃতি ছন্দের ভিত্তি, তাহাব কতকটা অনুরূপ এক মাত্রাবৃত্তেই সম্ভব। সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত, নজরুল ইসলাম প্রভৃতি কবির তাহাই করিয়াছেন। ছড়ার ছন্দে অর্থাৎ স্বরাধাতপ্রবল ছন্দে অবশ্য গুণগত পার্থক্য খুব স্পষ্ট; কিন্তু তাহাতে মাত্র একটার বেশী Pattern বা ছাঁচ নাই, সুতরাং তাহাতে বিদেশী ভাষার বিচিত্র ছাঁচেব ছন্দের অনুরূপ করা চলে না।

পদ্যের সহিত তুলনা করিলে বলিতে হয়, ‘মাত্রাবৃত্ত’ মেয়েলি ছন্দ, পদ্যর ঘেন পুরুষালি ছন্দ। যেটুকু কাজ মাত্রাবৃত্তের দ্বাৰা পাওয়া যায়, সেটুকু বেশ সুন্দর হয়; কিন্তু ‘ইন্তক্ জুতা-সেলাই নাগাদ্ চণ্ডীপাঠ’ ইহাতে চলে না। পদ্যেরে কিন্তু ‘পাখী সব করে রব’ হইতে আরম্ভ করিয়া ‘গর্জমান বজ্রাগ্নিশিখা’ব নির্ঘোষ, এমন কি ‘চক্রে পিষ্ট আঁধারের বক্ষ-ফাটা তাবার ক্রন্দন’ পর্য্যন্ত প্রকাশ করা যায়।

[৩] দ্রুত লয়ের ছন্দ বা শ্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দ (বলপ্রধান ছন্দ)

আর-এক রীতির ছন্দকে ‘ছড়ার ছন্দ,’ কখন কখন বা ‘স্বরবৃত্ত’-ও বলা হয় । এ ধরণের ছন্দ পূর্বে গ্রামা ছড়াতেই ব্যবহৃত হইত, এ জন্ত ইহাকে **ছড়ার ছন্দ** বলা হয় । আত্মকাল সাধু ভাষাতেও এ ছন্দ চলিতেছে । সাধারণতঃ এ রকম ছন্দে প্রত্যেক syllable বা অক্ষর একমাত্রার বলিয়া গণ্য কবা হয়, অর্থাৎ শুধু কয়টি স্বরবর্ণের ব্যবহার হইয়াছে তাহা গণনা করিলেই অনেক সময়ে মাত্রার হিসাব পাওয়া যায় । এ জন্ত কেহ কেহ ইহাকে **স্বরমাত্রিক** বা **স্বরবৃত্ত** বলেন ।

কিন্তু বাস্তবিক পক্ষে মাত্রা গুণিবার পদ্ধতি হইতেই এই রীতির ছন্দের আসল স্বরূপটি বোঝা যায় না । পূর্বে দেখিয়াছি যে, এ রকম ছন্দেও মধ্যে মধ্যে কোন অক্ষর দ্বিমাত্রিক বলিয়া ধরা হইয়া থাকে । তাছাড়া, পয়ারজাতীয় ছন্দেও তো স্বরধ্বনির প্রাধান্য আছে, এবং কেবল শব্দের শেষ অক্ষর ভিন্ন অত্র অক্ষর সাধারণতঃ একমাত্রিক বলিয়া গণ্য হয় । সুতরাং, স্থানে স্থানে মাত্রাগণনার বিশেষ আছে—ইহাই কি পয়ারের সহিত এই ছন্দের পার্থক্য ? তাহা হইলে পয়ার কি স্বরমাত্রিক ছন্দের একটি ব্যভিচারী বা অনৈসর্গিক রূপ ? কিন্তু পয়ারের ও স্বরমাত্রিকের রীতি যে সম্পূর্ণ বিভিন্ন, তাহা তো শোনামাত্র বোঝা যায় ।

ঐ দেখো গো । বসি এলো । দৈববাণী । নিয়ে

এই রকম কোন চরণের মাত্রাব হিসাব পয়ার এবং স্বরমাত্রিক ছন্দ এই উভয়ের রীতি অনুসাবেই এক । কিরূপে তবে ইহার প্রকৃতি বুঝা যাইবে ?

এই জাতীয় ছন্দের লয় দ্রুত । প্রায় প্রত্যেক পর্কেই অঘতঃ একটি প্রবল শ্বাসাঘাত পড়ে । সেই শ্বাসাঘাতের প্রভাবেই এই ছন্দের বিশেষ লক্ষণগুলি উৎপন্ন হয় । এইজন্ত ইহাকে ‘শ্বাসাঘাতপ্রবল’ বা ‘শ্বাসাঘাতপ্রধান’ ছন্দ বলাই সঙ্গত । শ্বাসাঘাতের জন্ত বাগ্যদ্বয়ের একটা সচেষ্ট প্রয়াস আবশ্যক ; এবং সূনিয়মিত সময়ান্তরে তাহার পুনঃপ্রবৃত্তি হইয়া থাকে । এই কারণে শ্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দের বৈচিত্র্য খুব কম । পূর্বেই বলিয়াছি যে, এই ছন্দে কেবল এক ধরণের পর্ব ব্যবহৃত হয় ; প্রতি পর্কে চার মাত্রা ও দুইটি পর্বাদ্ব থাকে । সাধারণতঃ এই ধরণের ছন্দে প্রতি চরণে চারিটি পর্ব থাকে, তাহাদের মধ্যে শেষ পর্বটি অপূর্ণ থাকে । সত্যোক্তনাথের

আকাশ জুড়ে । ঢগ্ নেমেছে । শূষা ঢলে । ছে

চাঁচর চলে । জলের গুঁড়ি । মুক্তো কলে । ছে

এই ছন্দের স্তম্ভের উদাহরণ। রবীন্দ্রনাথ দুই, তিন, চার, পাঁচ পঙ্কের চরণও এই ছন্দে রচনা করিয়াছেন। 'পলাতক'য় এইরূপ নানা দৈর্ঘ্যের চরণ ব্যবহৃত হইয়াছে।

ঋসাম্বাত থাকার দক্ষণ যৌগিক অক্ষর হ্রস্ব বলিয়া পরিগণিত হয়। ঋসাম্বাতের দক্ষণ বাগ্‌যন্তের অঙ্গগুলির প্রবল আন্দোলন, এবং বোধহয় সঙ্কোচন হয়; তজ্জন্ত উচ্চারণের ক্ষিপ্ততা এবং লঘুতা অবশ্যসম্ভাবী। এই লঘুতাকে লক্ষ্য করিয়াই সত্যেন্দ্রনাথ বলিয়াছেন—

আলগোছে বা' | গায় লাগে তা' | জুগ্‌ছে বল | কে ?

কিন্তু ঋসাম্বাতপ্রধান ছন্দ-ও বাংলা মাত্রাপদ্ধতির সাধারণ নিয়মের অধীন। স্তম্ভেরা এ ছন্দে-ও মাঝে মাঝে দীর্ঘীকরণ চলে। উদাহরণ পূর্বেই দেওয়া হইয়াছে।

যৌগিক অক্ষরের উপর ঋসাম্বাত না পড়িলে ইহার প্রভাব স্পষ্ট অনুভূত হয় না। এইজন্ত এই ছন্দে মৌলিক-স্ববাস্ত অক্ষরের উপর ঋসাম্বাত পড়িলে তাহাতেও একটু বৌক নিয়া যৌগিক অক্ষরের গ্রায পড়িতে হয়। যেমন—

ধিন্তা ধিনা | পাকা। নোনা

কালো-টা : তা সে | যতোই কালো | গোক

দেখে-ছি তার | কালো-টা হরিণ | চোখ

ঋসাম্বাতযুক্ত অক্ষরের পরবর্তী অক্ষরটি সেট পর্কাসের অন্তর্ভুক্ত হইলে লঘু হওয়া দরকার। ঋসাম্বাতের প্রয়াসের পর বাগ্‌যন্ত একটু আরামের আবশ্যকতা বোধ করে, পুনশ্চ হ্রস্বীকরণের প্রয়াস করিতে চাহে না।

ঋসাম্বাতযুক্ত ছন্দের ছাঁচ বাঁধা থাকে বলিয়া এই ছন্দে একটি মূল শব্দ ভাঙ্গিয়া দুইটি পর্কাসের মধ্যে দেওয়া চলে। পয়ারের মত এ ছন্দে অতিরিক্ত কোন ধ্বনিপ্রবাহ থাকে না, অক্ষরের গায়ে অক্ষর লাগিয়া থাকে। প্রবল স্বরাম্বাতযুক্ত একটি যৌগিক অক্ষর এবং তাহার প্রতিক্রিয়াশীল একটি হ্রস্ব অক্ষর—এইভাবে প্রথম একটি পর্কাস গঠিত হয়; দ্বিতীয় পর্কাসে ইহারই একটা মৃদুতর অনুকরণ থাকে। এইভাবে অক্ষরবিভাস হয় বলিয়া এক রকম 'চোখ কান বুজিয়া' এই ছন্দের আবৃত্তি করা যায়।

এই ছন্দে মাত্রার হিসাবের জন্ত কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত একটি নূতন রকমের প্রস্তাব করিয়াছিলেন। তিনি লক্ষ্য করেন যে, চারটি হ্রস্ব অক্ষর দিয়া এই

ছন্দে একটি পর্ব গঠিত হইলে, প্রথম পর্বান্তের একটি অক্ষরের উপর বোঁক দিয়া তাহাকে যৌগিক অক্ষরের মতন করিয়া পড়া হয়। সুতরাং তাঁহার ধারণা হয় যে, এই ছন্দে প্রতি পর্বের মাত্রাসংখ্যা ৪ নহে, ৪½। শ্রুতবোধের 'একমাত্রো ভবেদ্ব্যধ্বো..ব্যঞ্জনধ্বান্বিতকম্' এই স্বরের অনুসরণ করিয়া তিনি প্রস্তাব করেন যে, যৌগিক অক্ষরকে ১½ মাত্রা এবং অন্ত্য অক্ষরকে ১ মাত্রা ধরা উচিত। ইহাতে অবশ্য অনেক জায়গায় মাত্রাসমকত্বের হিসাব পাওয়া যায়; যেমন—

১½+১½+১½	১½+১+১+১	১½+১+১+১	
আগ আগ নই	জল আনি গে	জল আনি গে	চল
১+১½+১+১	১½+১+১+১	১½+১+১+১	
আকাশ জুড়ে	চল্ নেমেছে	স্থিতি চলে	ছে

এসব স্থলে প্রত্যেক সম্পূর্ণ পর্বের ৪½ মাত্রা হইতেছে। কিন্তু আবার বহু স্থলে এই হিসাব অনুসারে মাত্রাসমকত্বের ব্যাখ্যা পাওয়া যাইবে না; যেমন—

১½+১+১+১½	১+১½+১+১	১½+১+১+১½	
হুগু বোজের	গোপন কথা	অন্ধুরে আজ	ছায়
১½+১+১+১½	১½+১+১+১½	১+১½+১+১	
কামধেনু আর	কল্ল লতার	ছল (-২) নাতে	ভুলবো না
১½+১+১½+১½	১+১½+১+১½	১½+১+১+১	
তাল পাতার ঐ	পুঁথির ভিতর	ধর্ম আছে	বললে কে
(অথবা, তালপাতার = ১½+১+১+১½ = ৫)			

এসব স্থলে দেখা যাইতেছে যে, সমমাত্রিক পর্বপরম্পরার এই হিসাবে কাহারও মাত্রা ৫½, কাহারও ৫, কাহারও ৪½ হইতেছে। সুতরাং কবি সত্যেন্দ্রনাথের প্রস্তাবিত মাত্রাপদ্ধতি গ্রহণ করা যায় না। তিনিও শেষ পর্যন্ত তাহা বুঝিয়া এই হিসাব বাদ দিয়াছিলেন, এবং সমসংখ্যক হ্রস্ব ও সমসংখ্যক যৌগিক অক্ষর দিয়া পর্ব রচনা করিয়া হিসাবের গোলমাল এড়াইয়াছিলেন। সত্যেন্দ্রনাথের প্রস্তাবিত মাত্রাপদ্ধতি যে গ্রহণযোগ্য নয়, তাহা অন্ততাবেও বোঝা যায়। শ্বাসাঘাত-ই যে এ ধরণের ছন্দে প্রধান তথ্য, তাহা তিনি ঠিক ধরিতে পারেন নাই। শ্বাসাঘাতের উপরেই এই ছন্দের সমস্ত লক্ষণ নির্ভর করে। বাংলায় মাত্রাপদ্ধতি বাঁধা-ধরা বা পূর্বনির্দিষ্ট নহে। প্রত্যেক ক্ষেত্রে শব্দসংস্থান, শ্বাসাঘাত ইত্যাদি অনুসারে মাত্রা নির্ণীত হয়। কাজে কাজেই ওরূপ কোন বাঁধা নিয়মে মাত্রার হিসাব চলিতে পারে না।

খাসাঘাতপ্রধান ছন্দ সংযুক্ত কিংবা প্রাকৃত্যে দেখা যায় না। বঙ্গের সীমান্তবর্তী অঞ্চলের ভাষাতেও ইহা বড় একটা দৃষ্ট হয় না। কিন্তু বিহারের গ্রাম্য ছড়া ও নৃত্যের তালে এই ছন্দ দেখা যায়। হোলির দিনে বিহার-অঞ্চলের অশিক্ষিত লোকে

“ছা-রা : রা-রা | ছা-রা : রা-রা | ছা-রা : রা-রা | রা-”

এই সঙ্কেতের তালে নৃত্য করে। এই সঙ্কেত আর বাংলা খাসাঘাতপ্রধান ছন্দের সঙ্কেত একই। কলিকাতার রাস্তায় পশ্চিমা (বিহারী) ফেরিওয়ালারা এই সঙ্কেতের অনুসরণ করিয়া চীৎকারপূর্বক জিনিষ বিক্রয় করে—

“লেজ-জা : বা-বু | মো-মো : পয়-না || লেজ-জা : বা-বু | মো-মো : পয়-না ||”

ছন্দে এই রীতি বোধহয় বাঙালীর পূর্বপুরুষের-ও নিজস্ব সম্পত্তি ছিল, কারণ বাংলার গ্রাম্য অঞ্চলের সাহিত্যেই ইহার ব্যবহার বেশী দেখা যায়। বাংলা ভাষার একটি লক্ষণ—অর্থাৎ দীর্ঘস্বর-বিমুক্ততা—এই রীতির ছন্দেরও বিশিষ্ট লক্ষণ। ইহার আদিম ইতিহাস নির্ণয় করা কঠিন, তবে এইমাত্র বলা যাইতে পারে যে, আজও মাদল প্রভৃতি সাঁওতালি বাজে এই ছন্দের সঙ্কেত ব্যবহৃত হয়; যেমন—

“দি-পির : দি-পাং | দি-পির : দি-পাং | দি-পির : দি-পাং | তাং”

“তু-তুর : তুরা | তু-তুর : তুরা | তু-তুর : তুরা | তু”

বাংলার ঢোল ও ঢাকের বাজের সঙ্কেতও তাই—

“গিজ-তা : গি-জোড় | গিজ-তা : গি-জোড় | গিজ-তা : গি-জোড় | গাং”

অথবা

“লাক্ চ : ডা চড় | লাক্ চ : ডা চড় | লাক্ চ : ডা চড় | চড়”

সম্ভবতঃ বাঙালীর আদিম ইতিহাসে কোলজাতীয় প্রভাবের সহিত ইহার বনিষ্ট সম্পর্ক আছে।

এই প্রসঙ্গে একটি কথা বলিয়া রাখা দরকার। কেহ কেহ বলেন বাংলার খাসাঘাতপ্রধান ছন্দ আর ইংরেজী ছন্দ এক জিনিস। এই মত একান্ত ভ্রান্ত। যিনি কিঞ্চিৎ অল্পখানপূর্বক ইংরেজী ছন্দের প্রকৃতি বুঝিতে চেষ্টা করিয়াছেন, তিনি কখনও এরূপ ভ্রান্ত মতের প্রস্তাব দিতে পারেন না। পরবর্তী এক অধ্যায়ে ইহার আলোচনা করিয়াছি।

উপসংহারে একটি কথা পুনর্ব্যবহৃত বলিতে চাই। উপরে বাংলা ছন্দের তিন রীতির কথা বলিয়াছি। কিন্তু বাংলা কবিতার তিনটি স্বতন্ত্র জাতিভেদের কথা বলি নাই। একই কবিতার স্থানে স্থানে বিভিন্ন রীতির ব্যবহার থাকিতে পারে। দ্রুত লয়ের স্থলে ধীর লয়, ধীর লয়ের স্থলে বিলম্বিত লয়ের ব্যবহার কখনও কখনও দেখা যায়। এমন কি একই চরণের খানিকটা এক লয়ে, বাকি অল্প লয়ে রচিত, এ রকমও দেখা যায়।*

ধাড়া বড়ি। শাকু পাঠাড়ে। বিলম্বিত। টান — (দ্রুত)

কালিয়ে কাঁব রেখে। যেমাকে অজ্ঞান — (ধীর)

তোমা সব। জানি আমি। প্রাণাধিক। করি — (ধীর)

প্রাণ ছাড়া যায়। তোমা সব। ছাড়িতে না। পারি — (দ্রুত + ধীর)

বাংলা ছন্দের ভিত্তি পর্ব, এবং পর্বের পরিচয় মাত্রাসংখ্যায়। কিন্তু মাত্রাসমক হু ছাড়া ছন্দের আরও নানাবিধ গুণ আছে, তদনুসারে তাহার রীতি নির্ণয় করা যায়। বাংলা ছন্দের মাত্রা-পদ্ধতি এক ও অপরিবর্তনীয়, তাহা ছন্দের রীতির উপর নির্ভর করে না। কবিতা-বিশেষে পর্বগঠন ও মাত্রাবিচার হইতে একটি বিশিষ্ট ভাব বা রীতির আভাস আসিতে পারে। আবার, মাত্রা-সংখ্যা দ্বিগুণ রাখিয়াও বিভিন্ন ভঙ্গীতে বা রীতিতে একই কবিতা পড়া যায়। ভিন্ন ভিন্ন রীতির আলোচনা-প্রসঙ্গে মাত্রা-সম্বন্ধে যে মন্তব্য করিয়াছি, তাহা সেই রীতির চূড়ান্ত বৈশিষ্ট্যপূর্ণ কবিতাতেই খাটে। কিন্তু সকল কবিতাতেই যে কোন-না-কোন রীতির চূড়ান্ত বৈশিষ্ট্যগুলি পূর্ণমাত্রায় থাকিবে, তাহা নহে।

* বিভিন্ন লয়ের পর্ব একই চরণে থাকিলে তাহাদের সমজাতীয় হওয়া বাঞ্ছনীয়। একই চরণে দ্রুত ও ধীর (নাতিদ্রুত) লয় থাকিতে পারে। কিন্তু বিলম্বিত লয়ের স্থলে দ্রুত বা ধীর (নাতিদ্রুত) লয়ের প্রয়োগ হইতে পারে না। অপেক্ষাকৃত দ্রুত লয়ের স্থলে অপেক্ষাকৃত মৃদু লয়ের প্রয়োগ করা যায়, কিন্তু তাহার বিপরীত করা যায় না। হুতরায় ধীর লয়ের স্থলে বিলম্বিত লয়ের ব্যবহার সম্ভব।

বাংলা ছন্দের লয় ও শ্রেণী

বাংলা ছন্দের শ্রেণীবিভাগ-সম্পর্কে আলোচনা পূর্বের কয়েকটি অধ্যায়ে করা হইয়াছে। আরও দুই-একটি কথা এখানে বলা হইতেছে।

যাহাকে ধীর লয়ের ছন্দ বা পয়ারজাতীয় ছন্দ বলা হইয়াছে, তাহাকে কেহ কেহ ৮ মাত্রার ছন্দ বলেন। কিন্তু এই রীতির ছন্দ কেবল ৮ মাত্রার নহে, ১০ মাত্রার পর্বেরও যথেষ্ট ব্যবহার আছে। এতদ্ভিন্ন ৪ মাত্রার, ৫ মাত্রার, ৬ মাত্রার, ৭ মাত্রার পর্বের ব্যবহারও এই রীতির ছন্দে বিরল নহে; যথা—

৪ মাত্রার পর্ব—নাসা তুল | তিল ফুল | চিস্তাকুল | টশ
বাক্য সৃষ্টি | হৃদা বৃষ্টি | লোল দৃষ্টি | বিব

৫ " " —এককানে শোভে | কণিমণ্ডল
আর কানে শোভে | মণিকুণ্ডল

৬ " " —জর ভগবান্ | সর্বশক্তিমান্ | জব জব ভবপতি
করি প্রণিপাত | এই কর নাথ | তোমাতৈই থাকে মতি

৭ " " —কল্যা বলি পৃথ্বী | দীতারে ডাকে যনে
কোলে করি দীতারে | তুলিল সিংহাসনে
নানাবিধ বসন | ভূষণ পরিধান
মূর্ত্তিমতী পৃথিবী | হইল বিভূষিত (রুতিবাস)

বিলম্বিত লয়ের (ধ্বনিপ্রধান) ছন্দকে কেহ কেহ ৬ মাত্রার ছন্দ বলেন। কখন কখন তাঁহারা বলেন যে কেবল ৫, ৬ ও ৭ মাত্রার পর্ব এই ছন্দে ব্যবহৃত হয়। কিন্তু ৪ ও ৮ মাত্রার পর্ব-ও বিলম্বিত লয়ের ছন্দে পাওয়া যায়।

জ্যোৎস্নাষ | নাই বাধ = ৪ + ৪

এই চাঁদ | উদ্গাদ = ৪ + ৪

এই মন | উদ্গান = ৪ + ৪

উদ্গয় | এই চাঁদ = ৪ + ৪

(সত্যেন্দ্রনাথ)

অঙ্কল সিক্তি | গৈরিকে স্বর্গে = ৮ + ৭ (৮ ৭)

গিরি-মলিকা দোলে | কুন্তলে কর্ণে = ৮ + ৭ (৮ ৭)
(সত্যেন্দ্রনাথ)

বংশ : রয়েছে : চাপা | মেসোপোটা : মিরাই = ৮ + ৭

মার্জার : গুটির | হবে সে কি : বিয়ারি = ৮ + ৭
(মামলা—ছড়া—রবীন্দ্রনাথ)

পয়ারজাতীয় ছন্দ কেবল দুই মাত্রার চলন আছে, এ মতও যুক্তিসঙ্গত বলিয়া মনে হয় না।

ধর্মের ভাসাতে চাহে | বলের অগ্নায় (রবীন্দ্রনাথ—নৈবেদ্য)

এই চরণটিতে দুই মাত্রার চলন আছে, এ কথা বলা যায় না। দুই মাত্রা ধরিয়া ইহার পরীক্ষাবিভাগ করা যায় না।

বিলম্বিত লয়ের ছন্দে যে কেবল তিন মাত্রার চলন আছে, এ কথাও স্বীকার করা যায় না।

অক্ষর যৌক্তিক।

হাস্তের ক্ষুধা।

লহরের লীলা টিক

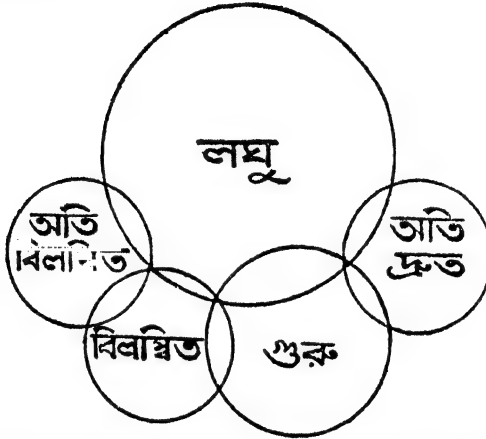
লাস্তের মূর্তি (সত্যেন্দ্রনাথ)

এ ক্ষেত্রে তিন মাত্রা ধরিয়া পরীক্ষাবিভাগ করা সম্ভবপর নয়।

বাংলা ছন্দের শ্রেণীবিভাগ এক হঠাতে পাবে মূল পর্কের মাত্রাসংখ্যা ধরিয়া, —যেমন ৪ মাত্রাব, ৫ মাত্রার ছন্দ ইত্যাদি। এইরূপ শ্রেণীবিভাগে ছন্দের গুণন বোঝা যায়। আর-এক রকম শ্রেণীবিভাগ করা যায়—চরণে বিভিন্ন গতির অক্ষরের সমাবেশ-অনুসারে। ১৪নং সূত্রে গতি-অনুসারে পাঁচ রকমের অক্ষরের কথা বলা হইয়াছে—লঘু, গুরু, বিলম্বিত, অতিবিলম্বিত, অতিদ্রুত। ইহাদের মধ্যে এক লঘু অক্ষর সর্বদা ও সর্বত্র প্রয়োগ করা যায়, অন্য প্রত্যেক প্রকার অক্ষরেরই পরস্পরের সহিত সমাবেশের বিধিনিষেধ

আছে। নিম্নের নক্সাধারা ইহাদের পরস্পরের সম্পর্ক বুঝান যাইতে পারে।

(১৫নং সূত্র প্রঃ)



চরণে বিভিন্ন গতির অক্ষরের ব্যবহার-অনুসারে ছন্দের নিম্নোক্ত শ্রেণীবিভাগ করা যায় :—

(১) লঘু ছন্দ—

এরূপ ছন্দের চরণে মাত্র লঘু অক্ষর ব্যবহৃত হয়।

পাখী মা বরে রব রাতি পোহাইল,
কান্দে কুহম কলি'সকলি ফুটিল।
যখন শুধাই, ওগো বিদেশিনী,
তুমি হাসো শুধু, মধুরহাসিনী,
বুঝিতে না পারি, কী জার্নি কী আছে,
তোমার মনে।

এরূপ ছন্দে প্রতি চরণ দ্বি-তাল লগ্নে বা বিলম্বিত লগ্নে পড়া যায়।

(২) গুরু ছন্দ (গুরু)—

এরূপ ছন্দের চরণে লঘু ও গুরু এই দুই প্রকার অক্ষর ব্যবহৃত হয়। ইহাই সনাতন পদ্যরাজ্যীয় ছন্দ। ইহা তানপ্রধান এবং ইহার লয় দ্বি-তাল।

[৩১ সূত্রে উদাহরণ (ঈ) প্রঃ]

(২ক) গুরু ছন্দ (মিশ্র)—

এরূপ ছন্দের চরণে লঘু ও গুরু ছাড়া ব্যতিচারী হিসাবে বিলম্বিত বা

অতিবিলম্বিত অক্ষরও কদাচ ব্যবহৃত হয়। কিন্তু কোন পরীক্ষেই একাধিক ব্যভিচারী অক্ষর থাকে না। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (ঈ) প্রঃ]

(৩) বিলম্বিত ছন্দ (শুদ্ধ)—

এরূপ ছন্দে লঘু ও বিলম্বিত এই দুই প্রকার অক্ষর ব্যবহৃত হয়। ইহাই ধ্বনিপ্রধান আধুনিক মাত্রাছন্দ। রবীন্দ্রনাথ ইহার প্রচলন করেন। ইহার লয়—বিলম্বিত। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (উ) প্রঃ]

(৩ক) বিলম্বিত ছন্দ (মিশ্র)—

এরূপ ছন্দে ব্যভিচারী হিসাবে অতিবিলম্বিত অক্ষরও কদাচ ব্যবহৃত হয়। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (উ) প্রঃ]

(৪) অতিবিলম্বিত ছন্দ—

এরূপ ছন্দে প্রতি চরণে একাধিক অতিবিলম্বিত অক্ষরের প্রয়োগ হয়। অগ্রান্ত অক্ষর লঘু বা বিলম্বিত হইয়া থাকে। বলা বাহুল্য যে এরূপ চরণের সাধারণ লয়—বিলম্বিত। সংস্কৃত উচ্চারণের কথঞ্চিৎ অমূকরণ এই ছন্দেই মাত্র সম্ভব। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (ঋ), (ৱ), (এ) প্রঃ]

(৫) দ্রুত ছন্দ (শুদ্ধ)—

ইহাই তথাকথিত ছড়ার ছন্দ বা স্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দ। ইহার লয়—দ্রুত। এরূপ ছন্দে লঘু ও অতিদ্রুত এই দুই প্রকার অক্ষর সাধারণতঃ ব্যবহৃত হয়। শুরু অক্ষর-ও সৌম্য রাখিয়া ব্যবহৃত হইতে পারে। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (অ) প্রঃ]

(৫ক) দ্রুত ছন্দ (মিশ্র)—

এরূপ ছন্দের চরণে ব্যভিচারী হিসাবে বিলম্বিত ও অতিবিলম্বিত অক্ষর কচিৎ স্থান পাইয়া থাকে। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (আ) প্রঃ]

ছন্দের আতি, রীতি ও লয়-সম্বন্ধে আলোচনা প্রসঙ্গে এ কয় শ্রেণীর ছন্দের বিবিধ উদাহরণ পূর্বে দেওয়া হইয়াছে।

এস্থলে বলা আবশ্যক যে বাংলা ছন্দের মাত্রাপদ্ধতি মূলতঃ এক। উপরে যে কয় শ্রেণীর ছন্দের কথা বলা হইল সবত্রই সেই পদ্ধতি ও উহার মূল সূত্রগুলি মানিয়া চলিতে হয়।

বাংলা পद्यের এক একটি চরণে কোন এক প্রকার অক্ষরের প্রাধান্য থাকে। লঘু অক্ষরের সহিত সেই প্রকারের অক্ষরের সমাবেশ হওয়াতে চরণের একটা

বিশিষ্ট লয় ও রীতির উদ্ভব হয়। যে পাঁচ প্রকার অক্ষর আছে, তদনুসারে উল্লিখিত পাঁচটি শুদ্ধ বর্ণের ছন্দ বাংলায় সম্ভব। শুদ্ধ বর্ণের চরণে ব্যভিচারী অক্ষর কচিং স্থান পাইয়া থাকে তাহাতে মিশ্র বর্ণের উদ্ভব হয়, তবে ব্যভিচারী অক্ষর কোন পর্যায়ে একাধিক থাকিতে পারে না এবং চরণেও তাহাদের মোট সংখ্যা স্তম্ভই থাকে, নহিলে লয়ের বৈশিষ্ট্য থাকে না। তবে একথা স্বীকার করিতে হয় যে ব্যভিচারী অক্ষরের কচিং প্রয়োগে লয়-পরিবর্তনের ভ্রম ছন্দ কখন কখন মনোজ্ঞ, বৈচিত্র্যহীন, ও বাঞ্ছনাসম্পদে গরীয়ান হইয়া থাকে। *

* একজন লেখক বাংলা ছন্দকে তিনটি ভাগে বিভক্ত করিয়াছেন—পদভূমক, পবভূমক ও ছড়ার ছন্দ। ‘বাংলা ছন্দের জাতি ও চণ্ড’ শীর্ষক অধ্যায়ে যে ত্রিধা বিভাগের ত্রুটি আলোচনা করা হইয়াছে, ইহা তাহারই পুনরাবৃত্তি; শুধু নামকরণে অভিনবত্ব আছে। পরায়জাতীয় ছন্দের এক একটি বিভাগকে ইনি নাম দিয়াছেন ‘পদ’। ‘পদ’ কথাটির নানা অর্থ হয়, সুতরাং এই কথাটি ব্যবহার না করাই সম্ভব। তাহা ছাড়া পদভূমক বলায় ঐ জাতীয় ছন্দের কোন পরিচয় দেওয়া হয় না, বরং একটা *petitio principii* দোষ ঘটে। বাংলা ছন্দের এক একটি *measure*-এর প্রতিশব্দহিসাবে কোন শব্দ তিনি গ্রহণ করেন নাই। তথাকথিত তিন জাতীয় ছন্দ কি এতই পরস্পরবিরোধী? ঐ সম্বন্ধে যথেষ্ট আলোচনা পূর্ব্বে করা হইয়াছে।

চেদ ও যতি শব্দ দুইটি তিনি ব্যবহার করিয়াছেন কিন্তু তাহাদের তাৎপর্য ভাল করিয়া বুঝিতে না পারায় তাহাদের প্রয়োগ অনেক গোলযোগ করিয়াছেন।

‘পদগুলি ঠিক সমান সমান মাপের হয় না’—তাহার ইত্যাদি মত গ্রহণযোগ্য নয়। এই অধ্যায়ের প্রারম্ভেই যে উদাহরণগুলি আছে, তদ্বারা ইহার পণ্ডন করা যায়।

বাংলা ছন্দে কখন কখন যে অক্ষর ত্রুণ বা দীর্ঘ হয়, সে সম্বন্ধে তিনি কোন সন্তোষজনক ব্যাখ্যা করিতে পারেন নাই। ‘ছন্দের প্রয়োজন বুঝিয়া অক্ষরগুলি ত্রুণ দীর্ঘ করিয়া পড়িতে হয়’—কিন্তু সে প্রয়োজন কি, কি ভাবে তাহা বোঝা যায়, এবং সে প্রয়োজনের প্রভাব কিরূপে ব্যক্ত হয়, তাহা তিনি বুঝাইতে পারেন নাই।

ছন্দোলিপি

অনেক পাঠকের সুবিধা হইতে পারে বলিয়া বিভিন্ন প্রকারের ছন্দাবন্ধের
কয়েকটি কবিতার ছন্দোলিপি দেওয়া হইল।

(১)

ভূতরঃ মতন | চেহারাঃ যেনন | নিকোঁষঃ অতি | যোর = (৩+৩)+(৩+৩)+(৪+২)+২
যা কিছুঃ হারায়, | গিনিঃ বলেন, | “কেঁটাঃ বেটাই | চোর” !
= (৩+৩)+(৩+৩)+(৩+৩)+২

পর্ব—ষমাত্রিক।

চরণ—চতুষ্পদিক, অপূর্ণপদী (শেষ পর্বটি হ্রস্ব)।

স্ববক—পরস্পর সমান সমপদী দুই চরণে মিত্রাক্ষর।

রীতি—ধ্বনিপ্রধান।

লয়—বিলম্বিত।

(২)

প্রণমিঃ তোমারেঃ আমি | সাগরঃ উথিতঃ = (৩+৩+২)+(৩+৩)
বৈভব্যাঃ মযাঃ, অমি | জননিঃ আমার। = (৪+২+২)+(৩+৩)
তোমারঃ স্রীপদঃ রজঃ | এখনোঃ লভিতে = (৩+৩+২)+(৩+৩)
প্রসারিছেঃ করপট | স্কন্ধঃ পায়বায়। = (৪+৪)+(২+৪)

পর্ব—অষ্টমাত্রিক।

চরণ—দ্বিপদিক, অপূর্ণপদী (catalectic) (পয়ার)।

স্ববক—সমপদী ; ৪ চরণ, মিত্রাক্ষর (ক-ক-ক-ক)।

রীতি—তানপ্রধান।

লয়—ধীর।

(৩)

দ্বিমেরঃ শেষে | ঘূমেরঃ দেশে | যোমটাঃ পযা | ঐঃ ছাড়া
= (২+২)+(২+২)+(২+২)+(২+২)
ভূলাঃ লরে | ভূলাঃ ল মোর | প্রাণ
= (২+২)+(২+২)+১

ও পা : রেতে | সোনার : কূলে | আঁধার : মূলে | কোন : মায়া

$$= (২+২) + (২+২) + (২+২) + (১+২)$$

গেয়ে : গেল | কাজ-ভা : ঠানো | গান।

$$= (২+২) + (২+২) + ১$$

পৰ্ব—চতুর্মাত্রিক।

চরণ—চতুর্পদিক ও ত্রিপদিক, অপূর্ণপদী।

স্তবক—অসমপদী ৪ চরণ (১ম = ৩য়, ২য় = ৪র্থ), মিত্রাক্ষর (ক-থ-ক-থ)।

রীতি—বাসাঘাতপ্রধান।

লয়—দ্রুত।

(৪)

“রে সতি, : রে সতি” | কাদিল : পশুপতি | গাগল : শিব প্রম : ষেণ

$$= (৪+৪) + (৪+৪) + (৪+৪+২)$$

যোগ : যগন : হয় | তাপস : যত দিন | তত দিন : নাহি ছিল : ক্লেশ

$$= (৩+৩+২ + ৪+৪ + (৪+৪+২))$$

পৰ্ব—অষ্টমাত্রিক।

চরণ—ত্রিপদিক, অতিপদী (hyper-catalectic) (দীর্ঘ ত্রিপদী)।

স্তবক—সমপদী ২ চরণ, মিত্রাক্ষর।

রীতি—ধ্বনিপ্রধান।

লয়—বিলম্বিত (অতিবিলম্বিত ছন্দ)

(৫)

ছিল আশা : * মেঘনাথ,* | সুবিব : অন্তিমে |

$$= (৪+৪) + ৩+৩$$

এ নয়ন : নয় : আমি | তোমার : সমুপে ; ** |

$$= (৪+২+২) + (৩+৩)$$

সঁপি রাজ্য : ভার : , * পুত্র,* | তোমার,* : করিব |

$$= ৪+২+২) + ৩+৩)$$

মহাবাত্রা : ! ** কিস্ত বিধি | *—বুঝিব : কেমনে |

$$= (৪+৪) + (৩+৩)$$

ঐর লীলা ? : *—ভাড়াইলা | সে যুধ : আমারে ! ** |

$$= ৪+৪) + (৩+৩)$$

পৰ্ব—অষ্টমাত্রিক

চরণ—দ্বিপদিক অপূর্ণপদী (পয়ার)

স্তবক— x , অমিত্রাক্ষর, সমপদী

রীতি—তাবপ্রধান।

লয়—ধীর।

{ সাধারণ অমিত্রাক্ষর
 ছন্দোবদ্ধ

(৬)

বধি তুমি : মুহুর্তের তরে । ক্লান্তিভরে : দাঁড়াও ধনিক, ॥	}	= ১০ + ১০	}
তথনি : চমকি ।	}	= ৬ + ৮ + ১০	}
উল্লিখা : উঠিবে : বিধ । পুঞ্জ পুঞ্জ : বস্তুর : পর্কিতে ; পঙ্ক মূক । কবজ : বধির : আঁখা । হুলতনু : ভয়ঙ্করী : বাধা ॥	}	= ৮ + ৮ + ১০	}
সবারে : ঠেকারে : দিয়ে । দাঁড়াইবে : পথে ; ॥	}	= ৮ + ৬	}
অণুতম : পরমাণু । আপনার : ভারে । সঞ্চয়ের : অচল : বিকারে ॥	}	= ৮ + ৬ + ১০	}
বিদ্ধ : হবে । আকাশের : মর্ম্মমূলে । কলুষের : বেদনার : শূলে ॥	}	= ৮ + ৮ + ১০	}
পর্ক—মিশ্র (৪, ৬, ৮ বা ১০ মাত্রার) । চরণ—দ্বিপর্কিক ও ত্রিপর্কিক । শ্লোক—বিষমপদী, মিশ্র, জটিল মিত্রাক্ষর । রীতি—তানপ্রধান । লয়—ধীর ।	}		'বলাকা'র ছন্দ

(৭)

বিমুর বয়ন । তেইশ তখন । রোপে ধ'বলো । তা'রে, ওগুধে ডা । তারে	}	= ৪ + ৪ + ৪ + ২	}
ব্যাধির চেয়ে । আধি হ'লো । বড়ো ,	}	= ৪ + ২	}
নানা মাপের । জগলো শিশি । নানা মাপের । কোটো হ'লো । জড়ো ।	}	= ৪ + ৪ + ৪ + ৪ + ২	}
বছর দেড়েক । চিকিৎসাতে । কবলো যখন । অস্থি জর । জর তখন বললে, । "হাওবা বলল । করো" ।	}	= ৪ + ৪ + ৪ + ৪ + ২	}
এই হুযোগে । বিনু এবার । চাপলো প্রথম । রেলের গাড়ি, বিরের পরে । ছাড়লো প্রথম । শস্তর বাড়ি ।	}	= ৪ + ৪ + ৪ + ৪	}
পর্ক—চতুর্গািত্রিক । চরণ—মিশ্র (দ্বিপর্কিক হইতে পঞ্চপর্কিক), প্রায়শঃ অপূর্ণপদী । শ্লোক—মিশ্র, মিত্রাক্ষর । রীতি—সামান্যতপ্রধান । লয়—দ্রুত ।			

(৮)

“বেলা বে : পাড়ে এলো, জলকে : চল্”—	= (৩+৪) + (৩+২)
পুরানো : সেই সুরে কে যেন : ডাকে দূরে,	} = (৩+৪) + (৩+৪) = (৩+৪) + (৩+২)
কোথা সে : ছায়া সখি, কোথা সে : জল।	
কোথা সে : বাধা ঘাট, অশখ : তল।	= (৩+৪) + (৩+২)
ছিলাম : আনমনে একেলা : গৃহ কোণে,	= (৩+৪) + (৩+৪)
কে যেন : ডাকিল রে “জলকে : চল্।”	= (৩+৪) + (৩+২)

পদ্য—সপ্তমাত্রিক।

চরণ—ষিপরিক ও চতুঃপরিক (অপূর্ণপদী)।

রীতি—ধনিপ্রধান।

লয়—বিলম্বিত।

(৯)

মকর- : চূড় মুকুট : ধানি কবরী : তব ঘিরে	= (৩+২) + (৩+২) + (৩+২) + ২
পরারে : দিমু শিরে।	= (৩+২) + ২
আলারে : বাতি মাতিল : সখী দল,	= (৩+২) + (৩+২) + ২
তোমার : দেহে রতন- : সাজ করিল : ঝল মল	= (৩+২) + (৩+২) + (৩+২) + ২
মধুর : হোলো বিধুর : হোলো মাধবী : নিশী- ধিনো,	= (৩+২) + (৩+২) + (৩+২) + ২
আমার : ভালে তোমার : নাচে মিলিল : রিনি ঝিনি।	= (৩+২) + (৩+২) + (৩+২) + ২
পূর্ণ : চাঁদ হাসে : আকাশ কোলে	= (৩+২) + (২+৩) + ২

আলোক- : ছায়া | শিব- : শিবানী | সাগর : জলে | বোলে। = (৩+২) + (২+৩) + (৩+২) + ২

পদ্য—পঞ্চমাত্রিক।

চরণ—এক-, দ্বি- বা ত্রি-পরিক (অতিপদী)।

রীতি—ধনিপ্রধান।

লয়—বিলম্বিত।

(১০)

বিপ্লা এ পৃথিবীর : কতটুকু : জানি ।	== ৪ + ১০
দেশে দেশে কত না : নগর : রাজধানী—	== ৪ + ১০
মাহুঘের : কত কীর্তি, কত নদী : গিরি সিঁচু : মর,	== ৮ + ১০
কত না : অজানা : জীব কত না : অপরি : চিত্ত তর	== ৮ + ১০
রয়ে গেল : অগোচরে বিশাল : বিশ্বের : আয়োজন ;	== ৮ + ১০
মন মোর : জুড়ে থাকে অতি কৃত্র : তারি এক : কোণ ।	== ৮ + ১০
সেই ক্লেভে : পড়ি গ্রন্থ ভ্রমণ : বৃত্তান্ত : আছে বাহে	== ৮ + ১০
অক্ষর উৎসাহে—	== ০ + ৬
বেধা পাই চিত্রময়ী : বর্ণনার : বাণী	== ৪ + ১০
কুড়াইয়া আনি ।	== ০ + ৬
জ্ঞানের : দীনতা : এই আপনার : যনে	== ৮ + ৬
পূরণ : করিয়া : লই যত পারি : ভিক্ষালবু : ধনে ।	== ৮ + ১০

পর্ক—মিশ্র (৪, ৬, ৮, ১০ মাত্রার) ।

চরণ—ষিপরিক (পূর্ণ চরণ ৮ + ১০ = ১৮ মাত্রার, খণ্ডিত চরণ ৬ বা ১৪ মাত্রার) ।

রীতি—তানপ্রধান ।

লয়—ধীর ।

(১১)

ভিন্ন : জাত আর ভিন্ন : বংশ	== ৪ + ৪
এক জাতি : তাই একশ : অংশ ;	== ৪ + ৪
হিন্দু রে : তুই হ'বি : ধ্বংস,	== ৪ + ৪
না : বুঢ়ালে এই : বালাই ।	== ৪ + ৬
ভাই কে : ছুলে পদ : তলে	== ৪ + ৪
শুদ্ধ : হোসু তুই গঙ্গা : জলে	== ৪ + ৪
(ওরে, সেই) অছুৎ : ছেলেই তুলে : কোলে,	== ৪ + ৪
তুট : হন যে গঙ্গা : মাটি ।	== ৪ + ৬

পর্ক—চতুর্মাত্রিক ।

চরণ—ষিপরিক ।

রীতি—বলপ্রধান ।

লয়—দ্রুত ।

(১২)

দুর্গম গিরি কান্তার মরু, দুত্তর পারা বার	= ৬+৬+৬+২
লজিতে হবে রাতি-নিশীথে, যাত্রীরা, হ' শি যার	= ৬+৬+৬+২
পর্ব—ষষ্ঠাত্মিক।	
রীতি—ধ্বনিপ্রধান।	
লয়—বিলম্বিত।	

(১৩)

নন্দলাল তো একদা একটা করিল ভীষণ পণ—	= ৬+৬+৬+২
ষড়েশের তরে, যা' করেই হোক, রাখিবেই সে জী বন।	= ৬+৬+৬+২
সকলে বলিল, “আ-হা-হা কর কী, কর কী নন্দ লাল?”	= ৬+৬+৬+২
নন্দ বলিল, বসিয়া বসিয়া রহিব কি চির কাল?	= ৬+৬+৬+২
পর্ব—ষষ্ঠাত্মিক।	
রীতি—ধ্বনিপ্রধান।	
লয়—বিলম্বিত।	

(১৪)

হে মোর চিত্ত, পুণ্য তীর্থে জাগো রে ধীরে	= ৬+৬+৫
এই ভারতের মহা মানবের সাগর তীরে।	= ৬+৬+৫
হেথায় দাঁড়ায় দু' বাহু বাড়ায় নমি নর দেব তারে,	= ৬+৬+৬+২
উদার চন্দ্রে পরমানন্দে বন্দন করি তাঁরে।	= ৬+৬+৬+২
ধান পস্তীর এই যে ভূধর	= ৬+৬
নদীজপমালা ধৃত প্রান্তর,	= ৬+৬
হেথায় নিত্য হেরো পবিজ ধরিত্রীরে	= ৬+৬+৫
এই ভারতের মহামানবের সাগরতীরে।	= ৬+৬+৫
পর্ব—ষষ্ঠাত্মিক।	
রীতি—ধ্বনিপ্রধান।	
লয়—বিলম্বিত।	

(১৫)

• • • • / • • • / / • • • / • • •	
আমি যদি জন্ম নিতেম কালিদাসের কালে	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
/ • • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
দৈবে হতেম দশম রত্ন নব রত্নের মালে,	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
/ • • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
একটি লোকে স্তুতি পেয়ে	= ৪ + ৪
• • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
রাজার কাছে নিতাম চেখে	= ৪ + ৪
• • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
উজ্জয়িনীর বিজন প্রান্তে কানন-ঘেরা বাড়ি	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
• • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
রেবার তটে চাপার তলে	= ৪ + ৪
• • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
সভা বসত সন্ধ্যা হলে	= ৪ + ৪
• • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
ক্রীড়াশৈলে আপন মনে দিতাম কণ্ঠ ছাড়ি	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
• • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
জীবন তরী বহে যেত মন্যাক্রান্তা তালে	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
• • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
আমি যদি জন্ম নিতেম কালিদাসের কালে।	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
পর্ব—চতুর্মাত্রিক।	
রীতি—বলপ্রধান।	
লয়—ক্রত।	

৬)

• • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
মুক্তি ? ওরে মুক্তি কোথায় পাব,* মুক্তি কোথায় আছে ?	= ৪ + ৪ + ৪ + ৪
/ • • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
আপনি প্রভু সৃষ্টি বীধন গরে* বীধা সবার কাছে।	= ৪ + ৪ + ৪ + ৪
• • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
রাখো রে ধ্যান, থাক্ রে ফুলের ডালি,	= ৪ + ৪ + ২
/ • • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
ছিড়ুক বজ্র লাগুক ধূলা বালি,	= ৪ + ৪ + ২
• • • • / • • • • / • • • • / • • • •	
কর্মযোগে তাঁর সাধে এক হয়ে* ঘর্ম পড়ুক ঝরে ॥	= ৪ + ৪ + ৪ + ৪
পর্ব—চতুর্মাত্রিক।	
রীতি—বলপ্রধান।	
লয়—ক্রত।	

* চিহ্নিত স্থানে ছেদ আছে।

(১৭)

১৩ ✓	জমগণ : মন-অধি মায়ক : জয় হে ভারত- : ভাগ্য বি ধা : তা ।	= ৮ + ৮ + ৮ + ৪
	পল্লাব : সিদ্ধ শুভরাত্রি : মরাঠা আবিড় : উৎকল বঙ্গ	= ৮ + ৮ + ৮ + ৪
	বিদ্যা : হিমা : চল যমুনা : গঙ্গা উচ্ছল : জলধি ত র : জ	= ৮ + ৮ + ৮ + ৪
	তব শুভ : না : মে জা : গে	= ৮ + ৪
	তব শুভ : আশিস মা : গে	= ৮ + ৪
	গা : হে : তব জয় গা : ধা	= ৮ + ৪
	জনগণ : মঙ্গল দায়ক : জয় হে ভারত- : ভাগ্য বি ধা : তা	= ৮ + ৮ + ৮ + ৪

পর্ব—অষ্টমাত্রিক ।

রীতি—ধ্বনিপ্রধান ।

লয়—বিলম্বিত (অতিবিলম্বিত অঙ্কের ব্যবহার লক্ষণীয়) ।

(১৮)

খুব তার বোল চাল নাজ কিট্ ফাট্	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
তুঙ্গার হোলে তার নাই মিট্ মাট্	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
চম্কার চম্কার আড়ে চার চোব,	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
কোনো ঠাই ঠেকে নাই কোনো বড়ো লোক	= ৪ + ৪ + ৪ + ২

পর্ব—চতুর্মাত্রিক ।

রীতি—ধ্বনিপ্রধান ।

লয়—বিলম্বিত ।

(১৯)

[ওই]—সিংহল বীপ সিদ্ধুর টিপ্ কাঞ্চন-ময় বেশ	= ৬ + ৬ + ৬ + ২
[ওই]—চন্দন বার অঙ্গের বাস তাম্বুল বন কেশ	= ৬ + ৬ + ৬ + ২

পর্ব—ষষ্ঠ্যাত্রিক ।

রীতি—ধ্বনিপ্রধান ।

লয়—বিলম্বিত ।

অথবা,

[ওই]—সিংহল : ঘোপ সিদ্ধুর : টিপ্ কাঞ্চন : ময় বেশ	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
[ওই]—চন্দন : যার অঙ্গুর : বাস তাপুল : বন কেশ	= ৪ + ৪ + ৪ + ২

পর্ব—চতুর্থাত্রিক ।

রীতি—বলপ্রধান ।

লয়—দ্রুত ।

(২০)

রবি অন্ত যায়	= ০ + ৬
অরণ্যেতে অন্ধকার, আকাশেতে আলো ।	= ৮ + ৬
সজ্যা নত আঁধি	= ০ + ৬
ধীরে আসে দিবার পক্ষাতে ।	= ৪ + ৬
বহে কি না বহে	= ০ + ৬
বিদায় বিবাহ-শ্রান্ত সজ্যার বাতাস ।	= ৮ + ৬

পর্ব—মিশ্র (৪, ৬, ৮ মাত্রার) ।

রীতি—তানপ্রধান ।

লয়—ধীর ।

মুদ্রাবদ্ধ ছন্দ

তৃতীয় ভাগ

পল্লিশিষ্ট

বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব

(১)

ছন্দ, ভাষা ও বাক্য

Metrics বা ছন্দঃসম্বন্ধে কোন আলোচনা করিতে গেলে প্রথমতঃ rhythm বা ছন্দঃস্পন্দন-সম্বন্ধে একটা পরিষ্কার ধারণা থাকা দরকার। বাংলায় ছন্দ শব্দটি metre ও rhythm উভয় অর্থেই ব্যবহৃত হয় বলিয়া metre ও rhythm যে দুইটি পৃথক concept অর্থাৎ প্রত্যয় বা ভাব, তাহা সাধারণের ধারণায় সব সময় আসে না। কবি যখন লেখেন যে—

“ছন্দে উদ্বিগ্নে তারকা, ছন্দে কনকরবি উদ্বিগ্নে,
ছন্দে রঙ্গমণ্ডল চলিছে”

—তখন তিনি ছন্দ শব্দটি rhythm অর্থেই ব্যবহার করেন। Metre বা পদ্যের ছন্দ rhythm বা সাধারণ ছন্দঃস্পন্দনের একটি বিশেষ ক্ষেত্রে প্রকাশ মাত্র।

রসাত্মকভূতির সঙ্গে ছন্দোবোধের একটি নিগূঢ় সম্পর্ক আছে। মনে রসের উপলব্ধি হইলেই তাহার প্রকাশ হয় ছন্দঃস্পন্দনে। যেখানেই কোন ভাবে রসোপলব্ধির পরিচয় পাওয়া যায়, সেখানেই ছন্দ লক্ষিত হয়। শিশুর চপল নৃত্যেও একরকমের ছন্দ আছে, মাতৃষের শিল্পের অভিব্যক্তির মধ্যেও ছন্দ আছে। যাহারা ভাবুক, তাঁহারা, বিপ্লবের লীলাতেও ছন্দের খেলা দেখিতে পান। ছন্দোবোধের সঙ্গে সঙ্গে প্রায়ুতে স্পন্দন আরম্ভ হয়, সেই স্পন্দনের ফলে মনের মধ্যে মন্ত্রমুগ্ধ আবেশের ভাব আসে, “স্বপ্নো হু মায়া হু মতিভ্রমো হু” এই রকম একটা বোধ হয়। * এই অমুভূতিটুকু কবিতার ও অত্যন্ত সুকুমার কলার প্রাণ।

এখন প্রশ্ন এই যে, ছন্দোবোধের উপাদান কি? ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বিষয়ের মধ্যে কি লক্ষণ থাকিলে মনে ছন্দোবোধ আসিতে পাবে? সূর্যাস্তের সময়কার আকাশে রঙের খেলায়, বাউল গানের সুরে বা তাজমহলের গঠনশিল্পের মধ্যে

* ছাড়তে ইতি ছন্দঃ—যাহাতে পূর্বে অম্বরগণ আচ্ছন্ন (মন্ত্রমুগ্ধ ও অভিভূত, ইংগাজিল)।

এমন কি সাধারণ লক্ষণ আছে, বাহার জন্ত আমরা এ সমস্তের মধ্যেই ছন্দ বলিয়া একটা ধর্ম প্রত্যক্ষ করিতে পারি? চক্ষু, কর্ণ বা অন্ত্র ইন্দ্রিয়ের ভিতর দিয়া আমরা রঙ বা স্বর বা গন্ধ কিংবা এই রকম কোন না কোন গুণ প্রত্যক্ষ করি। তাহাদের কি রকম সমাবেশ হইলে আমরা ছন্দোময় বলিয়া তাহাদের উপলব্ধি করি?

কেহ কেহ বলেন যে, ঘটনাবিশেষের পৌনঃপুনিকতাই ছন্দের লক্ষণ। তাঁহারা বলেন যে, সমপরিমিত কালান্তরে যদি একই ঘটনার পুনরাবৃত্তি হয় এবং তাহার দ্বারাই যদি সময়ের বিভাগের বোধ জন্মে, তবে সেখানে ছন্দ আছে বলা যায়। স্তব্রাং ঘড়ির দোলকের গতি, তরঙ্গের উত্থান-পতন ইত্যাদিতে ছন্দ আছে বলা যাইতে পারে। কিন্তু ছন্দের এই সংজ্ঞা খুব সূত্ৰ বলা যায় না। কোন কোন প্রকারের ছন্দে অবশ্য পৌনঃপুনিকতাই প্রধান লক্ষণ; কিন্তু ছন্দের এমন সব ক্ষেত্র আছে, যেখানে পৌনঃপুনিকতা এক রকম নাই, বা থাকিলেও তাহার জন্ত ছন্দোবোধ জন্মে না। সূর্য্যাস্তের সময় আকাশে কিংবা বড় বড় চিত্রকরদের ছবিতে যে রঙের সমাবেশ দেখা যায় তাহাতে ত পৌনঃপুনিকতা বিশেষ লক্ষিত হয় না, কিন্তু তাহাতে কি rhythm নাই? গায়কেরা যখন তান ধরেন, তখন তাহাতে কি পৌনঃপুনিকতা লক্ষিত হয়? আসল কথা—rhythm-এর কাজ মানসিক আবেগের অনুযায়ী স্পন্দনের সৃষ্টি করা, কেবলমাত্র কোন ঘটনার পুনরাবৃত্তি করা নহে।

কোন স্থিতিস্থাপক পদার্থের উপর আঘাত করিলে স্পন্দন উৎপন্ন হয়। আমাদের বাহ্যেপ্রিয়গুলির গঠনকৌশল পর্য্যবেক্ষণ করিলে দেখা যায় যে, তাহারা স্থিতিস্থাপক উপাদানে তৈয়ারি। বাহ্যের জগতের প্রত্যেক ঘটনা ও পরিবর্তন আক্লিগোনক বা কর্পটহের স্থিতিস্থাপক স্নায়ুতে আঘাত করিয়া স্পন্দন উৎপাদন করে, এবং সেই স্পন্দনের ঢেউ মস্তিষ্কের কোষে ছড়াইয়া অল্পভূতিতে পরিণত হয়। অহরহঃ বাহ্য জগতের সম্পর্কে আসার দ্রুত নানা রকমের স্পন্দনের ঢেউয়ে আমাদের ইন্দ্রিয় অভিভূত হইতেছে। যখন কোন এক বিশেষ রকমের স্পন্দনের পর্য্যায়ের মধ্যে একটি স্তরের সামঞ্জস্য অল্পভূত হয়, তখনই চন্দ্রোবোধ জন্মে।

এই সামঞ্জস্যের স্বরূপ কি? যদি সমধর্মী ঘটনাপরম্পরার মধ্যে কোন বিশেষ গুণের তারতম্যের জন্ত মনে আবেগের সঞ্চার হয়, তাহা হইলেই সেখানে ছন্দঃস্পন্দন আছে বলা যাইতে পারে। কোন ঘটনা উপলব্ধির সঙ্গে সঙ্গে মনে

ডঙ্কাতির অল্প ঘটনার জ্ঞান প্রত্যাশা জন্মে। কানে যদি ‘সা’ সুর আসিয়া লাগে, তবে মন স্বভাবতঃই তাহার পরে ‘পা’ কিংবা এমন কোন সুরের প্রত্যাশা করে, যাহাতে কানের স্বাভাবিক তৃপ্তি জন্মিতে পারে; তেমনি সিঁদুর (vermilion) রঙ দেখিলে তাহার পরে গাঢ়-নীল (ultra-marine) রঙ দেখিবার আকাঙ্ক্ষা হওয়া স্বাভাবিক। কিন্তু প্রত্যাশিত ঘটনা না আসিয়া যদি অল্প ঘটনা আসিয়া পড়ে তবে মনে একটা আন্দোলনের সৃষ্টি হয়; আবার যাহা প্রত্যাশিত, তাহা আসিলেও আর-এক প্রকার আন্দোলন হয়। এবং বিধ আন্দোলনেই আবেগের ব্যঞ্জনা হয়। এইরূপে বিভিন্ন মাত্রার স্পন্দনের সমাবেশ-বৈচিত্র্য বা প্রত্যাশিত ও অপ্ৰত্যাশিতের আবির্ভাবজনিত আন্দোলনই ছন্দের প্রাণ। কোন রাগরাগিণীর আলাপে নানা সুরের সমাবেশ বা কোন চিত্রপটে রঙের সমাবেশ লক্ষ্য করিলেই ইহার যথার্থ্য প্রতীত হইবে। কেবল দেখিতে হইবে যে, বিভিন্ন মাত্রার স্পন্দনে স্পন্দনে যেন বিরোধ না থাকে, অথবা, সঙ্গীতের ভাষায় বলিতে গেলে, তাহার যেন পরস্পর-বিবাদী না হয়। নানা রকমের স্পন্দনের নানা ভাবে সমাবেশের দক্ষণ আবেগান্বিত জটিল স্পন্দনের উৎপত্তি হয়। সেই জটিল স্পন্দনই মানসিক আবেগের প্রতীক।

কিন্তু বৈচিত্র্য ছাড়াও ছন্দে আর-একটি লক্ষণ থাকা আবশ্যক। সেটি হইতেছে,—ঘটনাপরস্পরার মধ্যে কোন প্রকারের ঐক্যমাত্র। সঙ্গীতে সুর আবেগান্বিত বৈচিত্র্য আনিয়া দেয়, তাল সেই সুরসমূহকে ঐক্যের সূত্রে গ্রথিত করে। যেখানে স্পন্দন, সেখানে সতত দুইটি প্রবৃত্তির লীলা দেখা যায়; একটি গতির ও একটি স্থিতির। বেগের বশে কোন এক দিকে গতির প্রবৃত্তি এবং স্থির অবস্থানে ফিরিবার প্রবৃত্তি—এই দুইয়ের পরস্পর প্রতিক্রিয়ায় স্পন্দনের উৎপত্তি! ছন্দেও এক দিকে বৈচিত্র্যের জ্ঞান গতির এবং অপব দিকে ঐক্যমাত্রের জ্ঞান স্থিতির মিলন ঘটে বলিয়া স্পন্দনের লক্ষণ অন্তর্ভূত হয়।

সুতরাং বলা যাইতে পারে যে, যেখানেই ছন্দ, সেখানেই প্রথমতঃ সহধর্মী ঘটনাপরস্পরা থাকা দরকার; দ্বিতীয়তঃ, সেই সমস্তের মধ্যে কোন এক রকমের ঐক্যমাত্র থাকা দরকার; তৃতীয়তঃ, তাহাদের মধ্যে কোন একটি বিশেষ গুণের তারতম্যের জ্ঞান একটা স্পন্দন বৈচিত্র্যের আবির্ভাব হওয়া দরকার। দৃষ্টান্তস্বরূপ বলা যাইতে পারে যে, সঙ্গীতে সুরের পারস্পর্য্যে তালবিভাগের দ্বারা ঐক্য এবং আপেক্ষিক ভীততা বা কোমলতার দ্বারা বৈচিত্র্য সাধিত হয়, এবং এইরূপে ছন্দোবোধ জন্মে।

পদ্যছন্দের মধ্যেও এই লক্ষণগুলি বিশিষ্টরূপে পরিদৃষ্ট হয়। বাক্যের সঙ্গে বাক্যের বন্ধনই পদ্যছন্দের কাজ। পদ্যছন্দের ক্ষেত্রে সমধর্মী ঘটনাপরম্পরা বলিতে অক্ষর বা অক্ষবসমষ্টি—এইরূপ কোন বাক্যাংশ বুঝিতে হইবে; এবং পারম্পর্য বলিতে, কালামুখ্যায়ী পারম্পর্য বুঝিতে হইবে। বাক্যাংশের কোন কোন গুণের দিক্ দিয়া ঐক্যের সূত্র থাকিবে; অর্থাৎ সেই গুণের দিক্ দিয়া পর পর বাক্যাংশ অল্পরূপ হইবে, বা কোন obvious অর্থাৎ সহজবোধ্য pattern বা আদর্শের অনুযায়ী হইবে। এই আদর্শ বা নক্সাই সময়ে সময়ে অভীষ্ট ভাবের ব্যঞ্জনা করে, এবং একাধারে ঐক্যের ও বৈচিত্র্যের সমাবেশ করে। কিন্তু এ ধরনের বৈচিত্র্য নিয়মের নিগড় অত্যন্ত বেশী, স্তরাং ঐক্যের বাঁধনই অধিক প্রতীত হয়। আবেগের অনুধর্মী বৈচিত্র্য-সম্পাদনের অল্প অল্প কোন গুণের দিক্ দিয়া সম্পূর্ণ স্বাধীনতা থাকা আবশ্যক। কবি স্বাধীনভাবে সেই গুণের তারতম্য ঘটাইয়া বৈচিত্র্য সম্পাদন করেন এবং অভীষ্ট আবেগের জ্যোতনা করেন। কেবলমাত্র নক্সা ধরিয়া চলিয়া গেলে ছন্দ একঘেয়ে ও বিরক্তিকর হয় এবং তাহাতে আবেগের জ্যোতনা হয় না। এই সত্যটি অনেক কবি ও ছন্দঃশাস্ত্রকার বিস্মৃত হ'ন বলিয়া তাঁহারা ছন্দঃসৌন্দর্য্যের মূল সূত্রটি ধরিতে পারেন না।

Metrics বা পদ্যছন্দের আলোচনা করিতে গেলে মুখ্যতঃ ছন্দের ঐক্য-বন্ধনের সূত্রটি আলোচনা করিতে হয়। কবি ইচ্ছামত বৈচিত্র্য আনয়ন করেন, সে বিষয়ে মাত্র দিগ্‌নির্ণয় করা যাইতে পারে, বাঁধা-ধরা নিয়ম করিয়া দেওয়া যায় না। কিন্তু ছন্দের বিভিন্ন অংশের মধ্যে ঐক্যবন্ধনের সূত্র কি হইতে পারে, তাহা ভাষার প্রকৃতি, ইতিহাস ও ব্যবহারের রীতির উপর নির্ভর করে, সে বিষয়ে ছন্দের ব্যাকরণ রচিত হইতে পারে।

কাব্যছন্দের প্রকৃতি বাক্যের ধর্মের উপর নির্ভর করে। স্তরাং প্রথমতঃ বাক্যের ধর্ম কি কি এবং তাহাতে কি ভাবে ছন্দ রচনা হওয়া সম্ভব, তাহা বুঝিতে হইবে।

ধ্বনিবিজ্ঞানের মত বাক্যের অণু হইতেছে অক্ষর বা Syllable। বাগ্‌ধ্বজের স্নগতম আয়াসে যে ধ্বনি উৎপন্ন হয়, তাহাই অক্ষর। প্রত্যেকটি অক্ষর উচ্চারণের সময়ে, কণ্ঠনালীর ভিতর দিয়া শ্বাস প্রবাহিত হইবার কালে কণ্ঠস্থ বাগ্‌ধ্বজের অবস্থান অল্পসারে শ্বাসবায়ু কোন এক বিশেষ স্রেরে পরিণত হয়, এবং পরে মুখগহ্বরের আকার ও জিহ্বার গতি অল্পসারে উপরস্থ ব্যঞ্জনধ্বনিও

উৎপাদন অনেক সময় করে। বাগ্‌যন্ত্রের অঙ্গসমূহের পরস্পর অবস্থানের ও গতির পার্থক্য অল্পস্বারে অক্ষরে রূপের বা ধ্বনির ভেদ ঘটে এবং বহুবিধ অক্ষরের সৃষ্টি হয়। প্রত্যেক অক্ষরের মধ্যে মাত্র একটি করিয়া স্বর থাকিবে এবং সেই স্বরই অক্ষরের মূল অংশ। অতিরিক্ত ব্যঞ্জনবর্ণ সেই স্বরেরই একটি বিশেষ রূপ প্রদান করে মাত্র।

ধ্বনিবিজ্ঞানের মতে স্বরের চারিটি ধর্ম—(১) তীব্রতা (pitch)—শ্বাস বহির্গত হইবার সময়ে কণ্ঠস্থ বাক্তন্ত্রীর উপর যে রকম টান পড়ে, সেই অল্পস্বারে তাহাদের দ্রুত বা মৃদু কম্পন শুরু হয়। যত বেশী টান পড়িবে, ততই দ্রুত কম্পন হইবে এবং স্বরও তত চড়া বা তীব্র হইবে। (২) গাভীর্ধ্য (intensity or loudness)—অক্ষর উচ্চারণের সময়ে যত বেশী পরিমাণ শ্বাসবায়ু একযোগে বহির্গত হইবে, স্বর তত গভীর হইবে এবং তত দূর হইতে ও স্পষ্টরূপে স্বর প্রতিগোচর হইবে। (৩) স্বরের দৈর্ঘ্য বা কালপরিমাণ (length or duration)—যতক্ষণ ধরিয়া বাগ্‌যন্ত্র কোন বিশেষ অবস্থানে থাকিয়া কোন অক্ষরের উচ্চারণ করে, তাহার উপরই স্বরের দৈর্ঘ্য নির্ভর করে। (৪) স্বরের রঙ (tone colour)—শুদ্ধ স্বরমাত্রেরই উচ্চারণ কেহ করিতে পারে না, স্বরের উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে অগ্ৰাণ্ণ ধ্বনিরও সৃষ্টি হয় এবং তাহাতেই কাহারও স্বর মিষ্ট, কাহারও ককশ ইত্যাদি বোধ জন্মে; ইহাকেই বলা যায় স্বরের রঙ।

এই ত গেল স্বরের স্বধর্মের কথা। তাহা ছাড়া কয়েকটি অক্ষর গ্রথিত হইয়া যখন বাক্যের সৃষ্টি হয়, তখনও আর দুই-একটি বিশেষ ধ্বনিলক্ষণ দেখা যায়। কথা বলিবার সময় ফুসফুসে শ্বাসবায়ুর অগ্রতুল হইলেই নিঃশ্বাসগ্রহণের জ্ঞান থামিতে হয়, ঠিক নিঃশ্বাসগ্রহণের সময়ে কোনও ধ্বনির উৎপাদন করা যায় না। এইজন্ত বাক্যের মাঝে মাঝে pause বা ছেদ দেখা যায়। তন্নিম্ন যেখানে ছেদ নাই, সেখানেও জিহ্বাকে বারংবার প্রয়াসের পর কখন কখন একটু বিশ্রাম দিবার জ্ঞান বিরামস্থল থাকে।

কথা বলিবার সময়ে নানা লক্ষণাক্রান্ত অক্ষর ও অক্ষরসমষ্টির পরস্পরায় উচ্চারণ হইয়া থাকে। কিন্তু ছন্দোবোধ, বাক্যের অগ্ৰাণ্ণ লক্ষণ উপেক্ষা করিয়া দুই-একটি বিশেষ লক্ষণ অবলম্বন করিয়া থাকে। ছন্দোবদ্ধ রচনার ঐক্য এবং তদুচিত আদর্শের সন্ধান পাওয়া যায় বাক্যের কোন-এক বিশেষ ধর্ম। আবার ছন্দোবদ্ধ রচনায় আবেগের প্রকাশও হয় বাক্যের অপর কোন ধর্মের

মাত্রার বৈচিত্র্য—যেমন বৈদিক সংস্কৃতে ছন্দের ঐক্যাত্ম্য পাওয়া যায় প্রতি পাদের অক্ষরসংখ্যায় এবং পাদান্তস্থ কয়েকটি অক্ষরের মাত্রা-সম্মিলনের রীতিতে ; সেই কয়েকটি অক্ষরের মাত্রা-সম্মিলনের জ্ঞান পাদান্তে একটা বিশেষ রকমেব cadence বা দোলন অঙ্গভব করা যায়। আবার প্রতি পাদের অন্তর্গত ভিন্ন ভিন্ন অক্ষরের উদাত্ত, অত্নদাত্ত, স্বরিত ভেদে ভিন্ন ভিন্ন মাত্রায় স্বরতীত্বতার ধরণ আবেগছোতক বৈচিত্র্য অনুরূপ হয়। লৌকিক সংস্কৃতির প্রায় সমস্ত প্রাচীন ছন্দে প্রতি চরণেব অক্ষরসংখ্যার এবং তাহাদের মাত্রাসংখ্যাব দিক্ দিয়া ঐক্যাত্ম্য পাওয়া যায় ; কিন্তু হ্রস্ব-দীর্ঘ-ভেদে অক্ষর সাজাইবার রীতি হইতেই বৈচিত্র্যের অনুরূপিতা জন্মে। অর্ধাচীন সংস্কৃত ও প্রাকৃত ছন্দে এবং উত্তর-ভারতের চলিত ভাষাসমূহেব ছন্দে আবার ঐক্যাত্ম্য অন্ত্রবিধ ; সেখানে প্রতি পদের মোট মাত্রাসংখ্যা হইতেই ছন্দের ঐক্যবোধ হয়। Measure বা পদের ভিতরে ভিন্ন ভিন্ন মাত্রার অক্ষর সাজাইবার সম্পূর্ণ স্বাধীনতা কবিকে দেওয়া হয়। ইংরেজী ছন্দে আবার accent বা অক্ষরবিশেষের উচ্চারণের জ্ঞান স্বাভাবিক স্বরগাভারাই ধ্বনির প্রধান লক্ষণ। প্রতি চরণে কয়েকটি নিয়মিত সংখ্যাব foot বা গণ থাকার দরুন ঐক্যবোধ জন্মে ; কিন্তু গণের মধ্যে accent-যুক্ত এবং accent-হীন অক্ষরের সমাবেশ হইতে বৈচিত্র্যবোধ জন্মে।

এইরূপে দেখা যায় যে, বিভিন্ন দেশে ও বিভিন্ন ভাষায় ছন্দের প্রকৃতি ও আদর্শ বিভিন্ন। ছন্দের উপাদানীভূত বাক্যাংশের প্রকৃতি, ঐক্যবোধের ও বৈচিত্র্যবোধের ভিত্তিস্থানীয় ধর্ম, ঐক্যের আদর্শ, ঐক্য ও বৈচিত্র্যের পরস্পর সমাবেশের রীতি—এই সমস্ত বিষয়েই পার্থক্য লক্ষিত হইতে পারে। সময়ে সময়ে আবার এক দেশেই ভিন্ন ভিন্ন সময়ে ছন্দের পৃথক্ রীতি পরিলক্ষিত হয়। যেমন, লৌকিক সংস্কৃতির বৃত্তছন্দের এবং অর্ধাচীন সংস্কৃতির মাত্রাবৃত্ত বা জাতিছন্দের রীতি সম্পূর্ণ বিভিন্ন। ভিন্ন ভিন্ন জাতিব দৈহিক বিশেষত্ব এবং সভ্যতার ইতিহাস অল্পসারে এই পার্থক্য নিরূপিত হয়। সংস্কৃত ভাষা কালক্রমে অনাধ্যাত্মবোধিত হওয়াতে এবং অনাধ্য ছন্দের প্রভাবে আসাতেই সম্ভবতঃ বৃত্তছন্দেব স্থানে জাতিছন্দেব উৎপত্তি হইয়াছিল। বাক্যের নানা ধর্ম থাকিলেও প্রত্যেক জাতিব পক্ষে দুই-একটি বিশেষ ধর্মই সমধিকরূপে মন ও শ্রবণ আকর্ষণ করে। বিভিন্ন ভাষায় ছন্দোবদ্ধনের রীতি তুলনা করিলে বহু তথ্যের সন্ধান পাওয়া যাইবে।

বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতি

বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্বগুলি বুঝিতে গেলে, প্রথমতঃ বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতির কয়েকটি বিশেষত্ব মনে রাখা দরকার। সেই বিশেষত্বগুলির সহিত বাংলা ছন্দের প্রকৃতির ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ আছে।

প্রথমতঃ, বাংলা উচ্চারণের পদ্ধতিতে খুব বাঁধা-ধরা লক্ষণ কোন দিক্ দিয়া নাই। অবশ্য সব দেশেই যখন লোকে কথা বলে, তখন ব্যক্তিভেদে এবং সময়ভেদে একই শব্দের ধ্বনির অল্পাধিক তারতম্য ঘটে। কিন্তু অনেক ভাষাতেই শব্দের কোন না কোন একটি ধর্ম অত্যন্ত ধর্ম অপেক্ষা প্রধান হইয়া থাকে, এবং সেই ধর্ম অবলম্বন করিয়াই ছন্দঃসূত্র রচিত হইয়া থাকে। সংস্কৃত অক্ষরের মধ্যে কোনটি হ্রস্ব, কোনটি দীর্ঘ হইবে, তাহা সুনির্দিষ্ট আছে, গদ্যে পদ্যে সর্বত্রই তাহা বজায় থাকে, এবং তদনুসারে ছন্দ রচিত হয়। ইংরেজীতে যদিও অক্ষরের দৈর্ঘ্য সুনির্দিষ্ট নয় এবং পদ্যে ছন্দের খাতিরে অক্ষরের দৈর্ঘ্য কমাইতে বা বাড়াইতে হয়, তত্রাচ এক দিক্ দিয়া অর্থাৎ accent-এর দিক্ দিয়া উচ্চারণের যথেষ্ট বাঁধাবাধি আছে। শব্দের কোন অক্ষরের উপর accent বা একটু বেশী জোর পড়িবে, তাহা এক রকম নির্দিষ্ট আছে এবং accent-অনুসারেই ছন্দ রচিত হয়। বাংলায় ছন্দ মাত্রাগত, কিন্তু বাংলায় অক্ষরের মাত্রা বা কাল-পরিমাণ যে কি হইবে, সে বিষয়ে কোন ধরাবাঁধা নিয়ম নাই।

চলুতি বাংলার একটা উদাহরণ লইয়া দেখা যাক্ :—

“আর (,) টের পেলেই বা কি ?	ধরা কি মুখের কথা !	জাণ্, শ্রীকান্ত,	কিছু ভয়
নেই ;	ব্যাটারের চারখানা	ডিম্বি আছে বটে—	কিন্তু যদি দেখিস্ ঘিরে কেনে
ব’লে	আর পালাবার	যো নেই, তখন	বুপ্ ক’রে লাফিয়ে পড়ে এক ডুবে
হতদূর পারিন্ গিয়ে	ভেসে উঠলেই হ’ল।	এ অন্ধকারে আর	দেখবার জো-ট
নেই।”			

(“শ্রীকান্ত, প্রথম পর্ব”—শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়)

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
 “এই ত চাই | কিন্তু আস্তে ভাই | — ব্যাটারি ভারী পাঞ্জা | | আমি খাউবনের
 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
 পাশ দিয়ে | মজা ক্ষেতের ভেতর দিয়ে | এমনি বার ক’বে নিষে যাব | যে শালারা
 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
 টেরও পাবে না | | (‘শ্রীকান্ত, প্রথম পর্ব’,—শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়)

(উপরের উদ্ধৃতাংশগুলিতে মোটা লম্বা দাঁড়ি দিয়া উচ্চারণের বিবামস্থল নির্দেশ করিয়াছি, এবং ভারতীয় সঙ্গীতবিজ্ঞানের চলিত সঙ্কেত অনুসারে অক্ষরের মাধ্যম চিহ্ন দিয়া মাত্রা নির্দেশ করিয়াছি ; মাধ্যম I, মানে, এক মাত্রা ; II, মানে, দুই মাত্রা ; III, মানে, তিন মাত্রা বৃত্তিতে চইবে।)

উপরে উদ্ধৃত অংশগুলির মাত্রা বিচার কবির নিম্নোক্ত সিদ্ধান্ত করা যায় :—

(১) সাধারণতঃ বাংলা উচ্চারণে প্রতি অক্ষর হ্রস্ব বা এক মাত্রা ধরা হইয়া থাকে।

(২) কিন্তু প্রায়শঃ দীর্ঘতর অক্ষর এবং কখন কখন হ্রস্বতর অক্ষরও দেখা যায়।

(ক) একাক্ষর হ্রস্ব শব্দ সাধারণতঃ দীর্ঘ বা দুই মাত্রা ধরা হয় ; যথা—উদ্ধৃতাংশের ‘আরু’, ‘টের’, ‘জাগ’ ; কিন্তু কখন কখন হ্রস্বও হইয়া থাকে—যথা—‘ঝুপু’।

(খ) শব্দান্তের হ্রস্ব অক্ষর কখনও দীর্ঘ হয় (যথা—‘ব্যাটারি’ শব্দের ‘দের’, ‘দেবিস’ শব্দের ‘বিস’), আবার কখনও হ্রস্ব হইতে পাবে (যথা—‘খাউবনের’ পদে ‘নের’)।

(গ) পদমধ্যস্থ হ্রস্ব অক্ষর কখনও দীর্ঘ (যথা—‘শ্রীকান্ত’ শব্দের ‘কান্’), কখন হ্রস্ব (যথা—‘কিছু’ শব্দের ‘কিচ্’, ‘যতদূর’ [যতদূর] পদের ‘যৎ’) আবার কখন প্লুত (যথা—‘ফেল্লে’ পদের ‘ফেল্’) হইতে পারে।

(ঘ) যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর প্রায়ই দীর্ঘ হয় (যথা—‘নেই’, গিয়ে (=গিএ) ‘লাকিয়ে’ শব্দের ‘ফিয়ে’ (=ফিএ) ; কখনও প্লুতও হয় (যথা—‘চাই’) ; আবার কখনও ‘হ্রস্ব’ হয় (যথা—‘পেলেই’ শব্দের ‘লেই’)।

(৬) মৌলিক-স্বরাস্ত অক্ষর প্রায়ই হ্রস্ব হয়, কিন্তু ইচ্ছামত তাহাদেরও দীর্ঘ করা যায়; যথা—‘ধরা’ শব্দের ‘রা’, ‘জো-টি’ পদের ‘জো’, ‘ভারি’ পদের ‘ভা’;

চলতি ভাষায় লিখিত পত্র ইহাতেও ঐ সমস্ত সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়া যায়।
একটা উদাহরণ লওয়া যাক—

- | | |
|-------------------------------|-------------------|
| | |
| (১) নিধিরাম চক্রবর্তী | শোণ কাটিছেন ব’সে, |
| | |
| (২) খেলারাম ভট্টাচার্য্য | উত্তরিল এসে। |
| | |
| (৩) নিধিরামকে খেলারাম | করিল সস্তাব। |
| | |
| (৪) নিধিরাম বলে তোমার | কোথায় নিবাস? |
| | |
| (৫) কি বলিলে পোড়া মুখ | কুল করিতে ঘাষ? |
| | |
| (৬) সর্বাস্ব জ্বলে গেল | অগ্নি দিল গাষ। |
| | |
| (৭) গুরু কপালে যদি | অস্ত্র মেঘে হইত, |
| | |
| (৮) এখ দিন গুরু ভিটেয় | ঘুঘু চ’রে যেত। |
| | |
| (৯) কখন বলিলে যে | দিন গেল বে কিসে? |
| | |
| (১০) আমার থলিয়ায় রস আছে তাই | খাচ্ছে ব’সে ব’সে। |

এখানেও দেখা যায় যে,—

(ক) একাক্ষর হলন্ত শব্দ কখনও দীর্ঘ (যথা—১ম পংক্তিতে ‘বাম’),
কখনও হ্রস্ব (যথা—১ম পংক্তির ‘শোণ’, ১০ম পংক্তির ‘রস’), কখনও গ্লত
(যথা—৭ম পংক্তির ‘গুর’) হইয়া থাকে।

(খ) শব্দান্তের হ্রস্ব অক্ষর কখনও দীর্ঘ (যথা—৪র্থ পংক্তির ‘নিবাস’ শব্দের ‘বাস,’ ৩য় পংক্তি ‘সন্তাষ’ শব্দের ‘ভাষ’), এবং কখনও হ্রস্ব (যথা—৪র্থ পংক্তির ‘তোমার’ পদের ‘মার,’ ১০ম পংক্তির ‘আমার’ পদের ‘মার’) হয়।

(গ) পদমধ্যস্থ হ্রস্ব অক্ষর কখনও হ্রস্ব (১ম ও ২য় পংক্তির যুক্তবর্ণবিশিষ্ট অক্ষর মাত্রেই ইহার উদাহরণ পাওয়া যাইতেছে), কখনও দীর্ঘ (যথা—৬ষ্ঠ পংক্তির ‘সর্ব্বাঙ্গ’ পদে ‘বাঙ্’)।

(ঘ) স্বরান্ত অক্ষর প্রায়শঃ হ্রস্ব, কিন্তু কদাচ দীর্ঘও হইতে পারে (যথা— ২ম পংক্তির ‘কখন’ শব্দের ‘ন’)।

তা’ছাড়া স্থানভেদে একই শব্দের ভিন্ন ভিন্ন উচ্চারণ হইতে পারে :—

- (১) পঞ্চ নদীর তীরে | বেণী পাফাইয়া শিরে
 (২) পঞ্চ ক্রোশ জুড়ি কৈলা | নগরী নির্দ্দাণ

এই দুই পংক্তিতে ‘পঞ্চ’ শব্দের উচ্চারণ এক নহে ; ১ম পংক্তিতে ‘পঞ্চ’ তিন মাত্রার এবং ২য় পংক্তিতে ‘পঞ্চ’ দুই মাত্রার ধরা হইয়াছে। তদ্রূপ,

- (৩) একি কোঁতুক | করিছ নিতা | ওগো কোঁতুক | মরী
 (৪) ফেরে দূরে, মত্ত সবে উৎসব-কোঁতুকে

এই দুই উদাহরণের ‘কোঁতুক’ শব্দের উচ্চারণ একবিধ নহে।

নব্য বাংলার একজন ইংরাজীশিক্ষিত কবির রচনা হইতেও উপরিলিখিত মতের প্রমাণ পাওয়া যায়—

কোথায় কৈশবী দল ? বিজয়াগর কোথা ?
 মুখুয্যের কাবচুপিতে | মুখ হইল শোঁতা।
 আসবে রাজা বাজপারিষদ | লাঠি সাহেবের মেলে,
 মাঝবেল-মারা গিল্টি হলে | একবার দেখে চেয়ে

(“বাজিমাং”, হেমচন্দ্র)

এখানেও দেখা যায়, পদান্তের হ্রস্ব অক্ষর কোথায় দীর্ঘ (যথা—‘মুখুয্যের’

পদে ‘যোর’), কোথাও হ্রস্ব (যথা—‘বিজ্ঞাপাগর’ পদে ‘গর’) হইতেছে ; পদ-মধ্যস্থ হলন্ত অক্ষর সেইরূপ কখনও হ্রস্ব, কখনও দীর্ঘ হইতেছে ।

এই সমস্ত উদাহরণ হইতে বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতি যে কিরূপ পরিবর্তনশীল তাহা স্পষ্ট প্রতীত হয় ।

ভারতীয় সঙ্গীতেও এই লক্ষণটি দেখা যায় । সঙ্গীতে গায়কের ইচ্ছামত যে-কোন একটি অক্ষরের পরিমাণ সিকি মাত্রা হইতে চার মাত্রা পর্যন্ত হইতে পারে । সাধারণ কথাবার্তায় মাত্রার এত বেশী পরিবর্তন অবশ্য চলে না, তবু অর্দ্ধ-মাত্রা হইতে দুই মাত্রা, এমন কি, তিন মাত্রা পর্যন্ত পরিবর্তন প্রায়ই লক্ষিত হয় । উচ্চারণের এই পরিবর্তনশীলতার সহিত বাংলা ছন্দের বিশেষ সম্পর্ক আছে ।

বাঙালীর বাগ্‌যন্ত্রের কয়েকটি অঙ্গের—বিশেষতঃ জিহ্বার—নমনীয়তা ইহার কারণ ।

ইচ্ছামত যে-কোন অক্ষরকে হ্রস্ব বা দীর্ঘ করা বাঙালীর পক্ষে সহজ । প্রত্যেক অক্ষরকে হ্রস্ব করিয়া উচ্চারণ করার প্রবৃত্তিই প্রবল, তবে পদান্তে যদি হলন্ত অক্ষর থাকে, সাধারণতঃ তাহার দীর্ঘ উচ্চারণ হয় (যথা—‘পাখী-সব করে রব,’ ‘রাখাল গুরুর পাল’ ইত্যাদি উদাহরণে ‘সব্’ ‘রব্’, ‘খাল্’, ‘-রব্’ ‘পাল্’ ইত্যাদি একাক্ষর হইলেও দুই মাত্রা হিসাবে পঠিত হয়) । কিন্তু আবশ্যক-মত পদান্তস্থ হলন্ত অক্ষরও হ্রস্ব করা হয় । উদাহরণ পূর্বেই দেওয়া হইয়াছে ।

বাঙালীর বাগ্‌যন্ত্রের নমনীয়তার জগৎ বাংলা উচ্চারণের আর-একটি বিশেষত্ব লক্ষিত হয় । বাঙালীর জিহ্বা ও বাগ্‌যন্ত্র অবলীলাক্রমে অবস্থান ও আকার পরিবর্তন করে । সুতরাং প্রত্যেকটি স্বরের উচ্চারণের প্রয়াস বাংলা উচ্চারণের দিক্ দিয়া তত উল্লেখযোগ্য নহে । ইংরেজী ও সংস্কৃত ভাষায় স্বরই উচ্চারণের দিক্ দিয়া বাক্যের প্রধানতম অঙ্গ, এবং ছন্দোন্নয়নে প্রত্যেকটি স্বরের ওজন এবং হিসাব ঠিক রাখিতে হয় । Inhumanity, Eternity ইত্যাদি শব্দের প্রত্যেকটি স্বরের হিসাব ছন্দের মধ্যে পাওয়া যায়, এবং সেইজন্য পণ্ডে Inhumanity শব্দটিকে পাঁচটি একস্বর শব্দের সমানরূপে ধরা হইয়া থাকে ।

বাংলার কিন্তু স্বরের সেরূপ প্রাধান্য লক্ষিত হয় না । Inhumanity আর what books can tell thee, ইহারা যে সমান ওজনের, তাহা বাংলা উচ্চারণের রীতিতে প্রতীত হয় না । কারণ, বাংলায় স্বর অগাধ বর্ণকে

ছাপাইয়া রাখে না। স্বরের উচ্চারণের চেষ্টাই বাক্যের সর্বপ্রধান ঘটনা নহে। খুব অল্প আয়াসে বাংলায় স্বরের উচ্চারণ হয় এবং অবলীলাক্রমে তাহার মাত্রা-বুদ্ধি, মাত্রা-হ্রাস কিংবা তাহার উপর উচ্চারণের জোর ফেলা যাইতে পারে। অনেক সময়ে এত লঘুভাবে স্বরের উচ্চারণ হয় যে, ছন্দের হিসাব হইতে তাহাকে বাদ দেওয়া হয়। যথা—

(১) ঝিকিমিকি দেখে সাধুর বোন, পক্ষীয়ে ছাড়ে রা।

আঙিনায় ছড়া দেয় না কেন বো, কুঞ্জি আশ্তে তুলে গা

ঝিক্‌ মিক্‌ আশে সাধুর বোন পক্ষীএ ছাড়ে রা

আঙ্‌ নাঙ্‌ ছড়া আয় না কান্‌ বো (কুঞ্জি আশ্তে তুলে গা

(২) তোমার খেলায় রাং কপো হয়, গোবোরে শালুক ফোটো

তো মাঝ্‌ খালায় রাং কপো হয় গোব্‌ রে শা লুক্‌ ফো টো

পূর্বে যে সমস্ত উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে, তাহাতে অনেক জায়গায় এই

রীতিব দৃষ্টান্ত আছে; যেমন ‘লাফিয়ে’—‘লাফ্‌ য়ে’=‘লাফ্যে’, ‘খলিয়ায়’—‘খল্‌ য়ায়’=‘খল্যায়’। এই ভাবেই ‘কবিত্তে’ ‘চলিত্তে’ প্রভৃতি কপেব জায়গায় এখন ‘কব্‌ত্বে’ ‘চল্‌ত্বে’ ইত্যাদি দাঁড়াইয়াছে।

আর-এক দিক্‌ দিয়া ইহার প্রমাণ পাওয়া যায়। অনেক সময়ে দেখা যায় যে, কোন একটি স্বরের উচ্চারণ কবিলে বা না করিলে ছন্দের কিছুমাত্র ইতর-বিশেষ হয় না। যেমন, ‘এ কি কৌতুক | করিছ নিত্য | ওগো কৌতুক-ময়ী’—এই পংক্তির প্রথম ‘কৌতুক’ শব্দটির শেষ বর্ণটিকে হ্রস্বভাবে বা অকারান্ত পড়িলে একই ছন্দ থাকে; পূর্বেব স্বর ‘উ’কে দীর্ঘ ও শেষের ‘ক’-বর্ণকে হ্রস্ব ভাবে পড়িয়া পংক্তির ঐ অংশটির মাত্রা পূরণ করিবাব পরও একটু লঘুভাবে (অ) অস্ত অকারের উচ্চারণ করা যাইতে পারে [এ কি কৌতুক] তাহাতে কিছুই ক্ষতিবৃদ্ধি হয় না।

সুতরাং বলা যাইতে পারে যে, অক্ষরসংখ্যা বাংলা ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় নয়। অর্থাৎ স্বরের সংখ্যা বা স্বরের কোন নির্দিষ্ট গুণের উপর বাংলা ছন্দের প্রকৃতি

নির্ভর করে না। যদি করিত তাহা হইলে, উপর্যুক্ত উদাহরণে ‘কৌতুক’ শব্দকে একবার দ্বি-স্বর এবং একবার ত্রি-স্বর ধরার জন্য ছন্দের ইতর-বিশেষ হইত।

বাংলা ভাষার আদিম কাল হইতেই উচ্চারণের এতাদৃশ পরিবর্তনীয়তা লক্ষিত হয়। বাংলা প্রভৃতি আধুনিক ভাষার প্রাচীন নমুনা ও তত্ত্ব প্রাকৃত ভাষার পার্থক্য বুঝিবার একটি প্রধান চিহ্ন এই। সংস্কৃত, তথা পালি এবং অন্যান্য প্রাকৃত ভাষায় অক্ষরের দৈর্ঘ্য বাঁধা-ধরা নিয়মের উপর নির্ভর করে, গণ্ডে ও পণ্ডে সর্বত্রই তাহা বক্ষ্য থাকে। কিন্তু প্রাকৃত ভাষা হইতে ক্রমে আধুনিক ভাষাগুলির উৎপত্তি হইল, তাহা স্থম্পষ্টরূপে জানা যায় না; কিন্তু বাংলার গ্রাম আধুনিক ভাষার প্রাচীনতম অবস্থা হইতেই দেখা যায় যে, অক্ষরের মাত্রার কোন স্থির নিয়ম নাই। “বৌদ্ধ গান ও দোহা” হইতে দুই-একটি দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক—

ধামাথে চাটিল		সাক্ষম গ চ ই
পা র গা মি লোঅ		নি ভ র ত র ই ॥
টাল ত মোর ঘ র		নাহি পড়বেবা।
হাড়ীত ভাত নাহি		নিতি আবেশা

উপরের শ্লোক দুইটির মাত্রা বিচাৰ করিলে স্পষ্টই দেখা যাইবে যে, পুৰাতন মাত্রাবিধি অচল হইয়া গিয়াছে, এবং পাঠকের ইচ্ছামুসাবে যে-কোন অক্ষরের দ্ব্যসীকরণ ও দীর্ঘীকরণ চলিতেছে। শৃঙ্গপুৰাণের নিম্নোক্ত শ্লোক হইতেও তাহা প্রমাণ হয়,—

পশ্চিম দুয়া রে		দান পতি যাঅ
দোণার জাঙ্গালে		পথ বাঅ

কিন্তু ইহা হইতে যেন কেহ এ ধারণা না করেন যে, বাংলা ছন্দে অক্ষরের মাত্রাসম্বন্ধে কোন নিয়ম নাই। নিয়ম আছে; অজ্ঞাত সে নিয়মের ব্যাখ্যা করা হইয়াছে। এখানে শুধু এইটুকু বলা উদ্দেশ্য যে, বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতিতে কোনও অক্ষরের মাত্রার দিক্ দিয়া একটা বাঁধা-ধরা নিয়ম নাই, সুতরাং ছন্দের আবশ্যকমত মাত্রার পরিবর্তন করা যাইতে পারে।

ইহার কারণ বুঝিতে গেলে, বাঙালীর জাতীয় ইতিহাস পর্যালোচনা করা দরকার। বর্তমানে বাঙালীদের আদিপুরুষের খবর ভাল করিয়া জানা নাই।

খ্রীঃ পূঃ ৪র্থ শতকে যাহারা বাংলায় বাস করিতেন, তাঁহাদের ভাষাসম্বন্ধে বিশেষ কিছুই জানা নাই। তবে তাঁহারা যে আৰ্য্য ছিলেন না এবং তাঁহাদের ভাষাও যে আৰ্য্যভাষা ছিল না, তাহা বলা যাইতে পারে। সম্ভবতঃ দ্রাবিড়ী ও কোলদিগের ভাষার সহিত তাঁহাদের ভাষার নিকট সম্পর্ক ছিল। কালক্রমে যখন আৰ্য্যভাষা বাংলায় প্রবেশ ও বিস্তার লাভ করিল, তখন নূতন নূতন আৰ্য্য-কথার চল হইলেও আৰ্য্যাবর্তের উচ্চারণ বাংলায় ঠিক চলিল না। কতক পরিমাণে হ্রস্ব-দীর্ঘ ভেদ চলিল বটে, কিন্তু বাঁধা-ধবা নিয়ম করা গেল না, ছন্দে খাটি দেশী রীতি অর্থাৎ সমান ওজননের শ্বাসবিভাগের পুনরাবৃত্তি করার রীতি রহিয়া গেল।

(২ খ)

ছেদ, যতি ও পর্ব

কথা বলার সময়ে আমরা অনর্গল বলিয়া যাইতে পারি না, ফুস্ফুসে বাতাস কমিয়া গেলেই ফুস্ফুসের সঙ্কোচন হয় এবং শারীরিক সামর্থ্য অল্পসারে সেই সঙ্কোচনের জন্ত কম বা বেশী আঘাস বোধ হয়। সেইজন্ত কিছু সময় পরেই পুনশ্চ নিঃশ্বাসগ্রহণের জন্ত বলার বিরতি আবশ্যক হইয়া পড়ে। নিঃশ্বাস-গ্রহণের সময়ে শব্দোচ্চারণ করা যায় না। যখন উত্তেজক ভাবের জন্ত ফুস্ফুসের পার্শ্ববর্তী পেশীসমূহের সাময়িক উত্তেজনা ঘটে, তখন সঙ্কোচনজনিত আঘাস কম বোধ হয়, এবং সেইজন্ত তত শীঘ্র বিরতির আবশ্যক হয় না। এই কারণেই উদ্দীপনাময়ী বক্তৃতায় বা কবিতায় বিরতি তত শীঘ্র দেখা যায় না।

সংস্কৃত ছন্দঃশাস্ত্রে এরকম বিরতির নাম যতি (“যতির্বিচ্ছেদঃ”)। আমরা ইহাকে ‘বিচ্ছেদযতি’ বা শুধু ‘ছেদ’ বলিব। কাবণ বাংলায় আর-এক রকমের যতির ব্যবহার আছে, এবং বাংলা ছন্দে সেই যতিরই প্রয়োজনীয়তা অধিক। সে সম্বন্ধে পরে বলা যাইবে।

খানিকটা উক্তি বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে যে, যাকে মাঝে ছেদ থাকার জন্ত তাহা বিভিন্ন অংশে বিভক্ত হইয়া আছে। প্রত্যেক অংশ একটি পূর্ণ breath-group বা শ্বাসবিভাগ, এবং বিভিন্ন অংশের মধ্যে একটি করিয়া breath-pause বা ছেদ আছে। ব্যাকরণ অনুযায়ী প্রত্যেক sentence বা বাক্যই পূর্ণ একটি শ্বাসবিভাগ বা কয়েকটি শ্বাসবিভাগের সমষ্টি। বাক্যের শেষের ছেদ কিছু দীর্ঘ হয়, এবং ইহাকে major breath-pause অর্থাৎ পূর্ণছেদ বলা

যাইতে পারে। বাক্যের মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন phrase বা অর্থবাচক শব্দসমষ্টির মধ্যে সামান্য একটু ছেদ থাকে, তাহাকে minor breath-pause বা উপচ্ছেদ বলা যায়। প্রত্যেক শাসবিভাগে কয়েকটি শব্দ থাকিতে পারে, কিন্তু উচ্চারণের সময়ে একই শাসবিভাগের মধ্যে ধ্বনির গতি অবিরাম চলিতে থাকে।

পূর্ণচ্ছেদের সময়ে স্বর একটু দীর্ঘ কালের জন্ত বিরতি লাভ করে। তখন নূতন কবিতা শাস গ্রহণ করা হয়। ইহাকে শাসযতিও বলা যাইতে পারে। অধিকন্তু যেখানেই ছেদ আছে সেখানেই অর্থের পূর্ণতা ঘটে বলিয়া, ইহাকে sense-pause বা ভাবযতিও বলা যাইতে পারে। উপচ্ছেদ যেখানে থাকে, সেখানে অর্থবাচক শব্দসমষ্টির শেষ হইয়াছে বুঝিতে হইবে; উপচ্ছেদ থাকার দ্বারা বাক্যের অর্থ কিরূপে করিতে হইবে, তাহা বুঝা যায়—একটি বাক্য অর্থবাচক নানা খণ্ডে বিভক্ত হয়।

একটা উদাহরণ দেওয়া যাক্ :—

“রামগিরি হইতে হিমালয় পর্বত* প্রাচীন ভারতবর্ষের যে দীর্ঘ এক খণ্ডের মধ্য দিয়া* মেঘদূতের মন্দাকিনী ছন্দ* জীবনশ্রোত প্রবাহিত হইয়া গিয়াছে*, সেখান হইতে* কেবল বর্ষাকাল নহে*, চিরকালের মতো* আমরা নিরাসিত হইয়াছি*।” (“মেঘদূত”, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর)

উপরের বাক্যটিতে যেখানে একটি তারকাচিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, পড়িবার সময়ে সেইখানেই একটু থামিতে হয়, সেইখানেই একটি উপচ্ছেদ পড়িয়াছে, এইটুকু না থামিলে কোন্ শব্দের সহিত কোন্ শব্দের অর্থ, ঠিক বুঝা যায় না। এই উপচ্ছেদগুলির দ্বারাই বাক্য অর্থবাচক কয়েকটি খণ্ডে বিভক্ত হইয়াছে। যেখানে দুইটি তারকা চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেখানে পূর্ণচ্ছেদ বুঝিতে হইবে, সেখানে অর্থের সম্পূর্ণতা হইয়াছে, বাক্যের শেষ হইয়াছে। এরূপ স্থলে উচ্চারণের দীর্ঘ বিরতি ঘটে এবং নূতন করিয়া শাস গ্রহণ করা হয়। কথার মধ্যে ছন্দোবদ্ভেব জন্ত যে ঐক্যসূত্র আবশ্যক, ছন্দেব অবস্থানই অনেক সময়ে তাহা নির্দেশ করে। সমপর্যায়িত কালানন্তরে অথবা কোন নম্রার আদর্শ অজুযায়ী কালানন্তরে ছন্দেব অবস্থান হইতেই অনেক সময় ছন্দোবোধ জন্মে। বাংলা পয়ার, ত্রিপদী প্রভৃতি সাধারণ ছন্দে ছন্দেব অবস্থানই অনেক সময়ে ছন্দের বিভাগ নির্দেশ করে। যেমন—

ঈশ্বরীরে জিজ্ঞাসিল* | ঈশ্বরী পাটনী** ||

একা বেশি কুলবধু* | কে বট আপনি** || (“অন্নদামঙ্গল”, ভারতচন্দ্র)

গগন-ললাটে* | চূর্ণকায় মেঘ* |

স্তরে স্তরে স্তরে ফুটে*.* |

কিরণ মাখি* | পবনে উড়িয়া* |

দ্বিগন্তে বেড়ায় ঢুটে**

(“আশাকানন”, হেমচন্দ্র)

উপর্যুক্ত দুইটি দৃষ্টান্তে যে ভাবে অর্থবিভাগ, সেই ভাবেই ছন্দোবিভাগ হইয়াছে, উপচ্ছেদ ও পূর্ণচ্ছেদের অবস্থান দিয়াই ছন্দোবোধ জন্মিতেছে।

কিন্তু অনেক সময়েই পণ্ডে ছেদেব অবস্থান দিয়া ছন্দের ঐক্যসূত্র নির্দিষ্ট হয় না। যে পণ্ডে ছেদের আবির্ভাবের কাল অত্যন্ত সূক্ষ্মনির্দিষ্ট, তাহা অত্যন্ত একবেয়ে ও স্পন্দনহীন বোধ হয়, সুতরাং তাহাতে ভালরূপে মানসিক আবেগের স্রোতনা হয় না। ইংরাজীতে Pope-এর Heroic Couplet এবং বাংলায় ভারতচন্দ্রের পয়ারে এইজগৎ একটা বিরক্তিকর একটানা সুর অনুভূত হয়। যে পণ্ডের ছন্দ সহজেই মনে কোনও বিশেষ ভাবের উদ্দীপনা করে, তাহাতে ছেদের অবস্থান অত নিয়মিত থাকে না। মাইকেল মধুসূদন বা রবীন্দ্রনাথের কবিতায় ছেদের অবস্থানের যথেষ্ট বৈচিত্র্য আছে বলিয়া তাহাতে নানা বিচিত্র সুর অনুভূত হয়। পূর্বেই বলা হইয়াছে যে, ছন্দের প্রাণ বৈচিত্র্যে, বৈচিত্র্যাহেতু আন্দোলনে, আবেগের সঞ্চারে। ঐক্যসূত্র ছন্দের কাঠাম, বৈচিত্র্য তাহার রূপ। যদি ছেদের অবস্থানের দ্বারা ছন্দের ঐক্যসূত্র সূচিত হয়, তবে বাক্যের অগ্র কোন লক্ষণের দ্বারা বৈচিত্র্যের নির্দেশ করিতে হয়। কিন্তু ধ্বনির বিচ্ছেদই প্রবণ ও মনকে সর্বাঙ্গপেক্ষা বেশী অভিভূত করে, সুতরাং ছেদ যদি ঐক্যের বন্ধন আনিয়া দেয়, তবে বাক্যের অগ্র কোনও লক্ষণের দ্বারা যেটুকু বৈচিত্র্য সূচিত হয়, তাহা অত্যন্ত ক্ষীণ হইয়া পড়ে। এইজগৎ ভাবের তীব্রতা যে ছন্দে প্রবল, ছেদ সেখানে বৈচিত্র্যের উপাদান হইয়া থাকে।

কিন্তু ছেদ ছাড়াও বাক্যের অগ্রাঙ্গ লক্ষণের দ্বারা ঐক্য সূচিত হইতে পারে। ভিন্ন ভিন্ন জাতির উচ্চারণ-প্রণালীর পার্থক্য অনুসারে বাক্যের কোন একটি লক্ষণ ঐক্যের উপাদান বলিয়া গৃহীত হয়। কোনও জাতির ভাষায় বাক্যের যে লক্ষণ বাগ্যয়ের স্পষ্ট প্রমাসের উপর নির্ভর করে এবং সেই জাতির সমস্ত ব্যক্তির উচ্চারণেই লক্ষণটি পূর্ণভাবে বজায় থাকে, তাহাই ঐক্যের উপাদানীভূত হইতে পারে।

ইংরাজীতে কোনও কোনও অক্ষরের উচ্চারণের সময়ে স্বরের গাভীর্ষ্য বাড়িয়া যায়, তাহাকে accent-ওয়ালা অক্ষর বলা হয়। এই accent-এর অবস্থানই ইংরেজী ছন্দের পক্ষে সর্বাঙ্গপক্ষে গুরুতর ব্যাপার। কিন্তু বাংলায় কোনও অক্ষরবিশেষের উচ্চারণে স্বরগাভীর্ষ্যবৃদ্ধির স্বাভাবিক ও নিত্য রীতি নাই, অর্থাৎ বাংলা অক্ষরের উপর স্বাসাঘাতের এমন কোন স্থির রীতি নাই, যাহাকে অবলম্বন করিয়া ছন্দের ঐক্যসূত্র রচনা করা যাইতে পারে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, জে. ডি. এণ্ডার্সন, সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় প্রভৃতি লক্ষ্য করিয়াছেন যে, প্রত্যেক বাংলা শব্দের প্রথমে একটু স্বাসাঘাত পড়ে। এইজন্যই বাংলা শব্দের শেষের দিকের অক্ষরগুলিতে স্বর অপেক্ষাকৃত দুর্বল হইয়া পড়ে, এবং বোধহয় সেই কারণেই বাংলায় তৎসম বিদগ্ধ সংস্কৃত শব্দের অন্ত্য ‘অ’-কার প্রায়ই উচ্চারিত হয় না। আখ্যাভাষা বাংলায় আসিবার পূর্বে বঙ্গদেশে যে সমস্ত ভাষার প্রচলন ছিল, তাহাদের উচ্চারণপ্রথা হইতে বোধহয় এই রীতি আসিয়াছে। এখনকার সাঁওতালী প্রভৃতি ভাষাতেও বোধহয় অল্পরূপ রীতি আছে।

কিন্তু বাংলা শব্দের প্রারম্ভে যেটুকু স্বাভাবিক স্বাসাঘাত পড়ে, তাহা বিশেষ উল্লেখযোগ্য নয়,—তাহা শ্রবণ ও মনকে আকৃষ্ট করে না। বাঙালীর জিহ্বা নমনীয় ও ক্ষিপ্ৰ বলিয়া এক বৌকে অনেকগুলি শব্দ আমরা উচ্চারণ করিয়া যাই, এবং সেইজন্য প্রত্যেক শব্দের অক্ষরবিশেষের উপর বেশী করিয়া স্বাসাঘাত দেওয়া আমাদের পক্ষে কিছু দুরূহ। সমানভাবে সব কয়টি অক্ষর পড়িয়া যাইবার প্রবৃত্তি আমাদের বেশী। দৃষ্টান্তস্বরূপ বলা যাইতে পারে যে, “গত কয় বৎসর বাঙলা ভাষায় যে সকল বিজ্ঞান-বিষয়ক পুস্তক প্রকাশিত হইয়াছে, তাহার প্রায় সবগুলিই পাঠ্যপুস্তক-শ্রেণিভুক্ত” (প্রফুল্লচন্দ্র রায়)—এই রকম একটি বাক্য পাঠের সময়ে প্রত্যেক শব্দে উল্লেখযোগ্য স্বাসাঘাত অনুভূত হয় না। কথিত ভাষায় যখন কোন একটি শব্দকে পৃথকভাবে পড়া বা উচ্চারণ করা যায়, তখন শব্দের প্রারম্ভে একটু স্বাসাঘাত পড়ে বটে, কিন্তু ইংরেজী শব্দে accent-ওয়ালা অক্ষরের যে রকম প্রাধান্য, বাংলা শব্দের প্রথম অক্ষরের ধ্বনির দিক্ দিয়া সে রকম প্রাধান্য নয়। ‘দেখবি’, ‘ভেতর’ প্রভৃতি শব্দের প্রারম্ভে যে স্বাসাঘাত হয়, distinctly, remember প্রভৃতি ইংরেজী শব্দের accent-ওয়ালা অক্ষরের উপর স্বাসাঘাত তাহার চেয়ে ঢের বেশী।

বাংলা কথায় যে স্বাসাঘাত স্পষ্ট অনুভূত হয়, তাহা শব্দগত নয়, শব্দসমষ্টি-গত। কয়েকটি শব্দে মিলিয়া যে অর্থবাচক বাক্যাংশ গড়িয়া উঠে, তাহারই

প্রথম দিকের কোন শব্দে স্পষ্ট স্বাসাঘাত পড়ে। পূর্বে “শ্রীকান্ত” হইতে যে অংশটি উদ্ধৃত করা হইয়াছে, তাহার বিভাগগুলি পরীক্ষা করিলে দেখা যাইবে যে, প্রতি বিভাগে বা প্রতি বাক্যাংশে মাত্র একটি শব্দের কোনও একটি অক্ষরের উপর স্পষ্ট জোর পড়িতেছে। যেমন—‘এই ত চাই ; | কিন্তু আস্তে ভাই, | ব্যাটারা ভারি পাজী | ’। বাক্যাংশের মধ্যে অর্থের ও অবস্থানের দিক দিয়া প্রাধান্য পাইলে যে-কোনও শব্দে স্বাসাঘাত পড়িতে পারে, কিন্তু স্বাভাবিক ও নিত্য স্বাসাঘাত প্রত্যেক শব্দে স্পষ্টরূপে অনুভূত হয় না। প্রতি বাক্যাংশে যে স্বাসাঘাত দেখা যায়, তদ্বারা বাক্যের ছন্দোবিভাগ সহজে প্রতীত হয় এবং ছন্দতরঙ্গের শীর্ষ নির্দিষ্ট হয়। এই স্বাসাঘাত ছন্দোবিভাগের ও অর্থবিভাগের ফল, হেতু নহে ; সুতরাং স্বাসাঘাত বাংলায় ছন্দোবিভাগের একান্ত্র নির্দেশ করিতে পারে না।

পরিমিত কালানন্তরে বাগ্যন্ত্রে নৃতন করিয়া শক্তির সঞ্চারই বাংলায় ছন্দোবিভাগের সূত্র।

বাঙালীর বাগ্যন্ত্র খুব ক্ষিপ্ত ও নমনীয় বটে, কিন্তু ইহার ক্লান্তিও শীঘ্র ঘটে। নিঃশ্বাসগ্রহণের পর হইতে পরবর্তী পূর্ণচ্ছেদ না আসা পর্যন্ত বাগ্যন্ত্রের ক্রিয়া এক রকম অনর্গল চলিতে থাকে। এই সময়ের মধ্যে অনেক অক্ষর উচ্চারিত হয়। সুতরাং পূর্বেই কিছু বিশ্রাম বা বিরামের আবশ্যক হইয়া পড়ে। যে সমস্ত ভাষায় দীর্ঘ স্বরের বহুল ব্যবহার আছে, তাহাতে দীর্ঘ স্বর উচ্চারণের সময় জিহ্বা কিছু বিরাম পায় ; সুতরাং ভিন্ন করিয়া ‘জিহ্বেষ্টবিরামস্থান’ নির্দেশ করার দরকার হয় না। কিন্তু বাংলায় দীর্ঘ স্বরের ব্যবহার খুবই কম, সুতরাং ছেদ ছাড়াও ‘জিহ্বেষ্টবিরামস্থান’ রাখিতে হয়। এক এক বারের ঝোঁকে জিহ্বা কয়েকটি অক্ষর উচ্চারণ করার পর পুনশ্চ শক্তিসঞ্চয়ের জ্ঞাত এই বিরামের আবশ্যকতা বোধ করে। বিরামের পর আবার এক ঝোঁকে পুনশ্চ কয়েকটি অক্ষরের উচ্চারণ হয়। এই বিরামস্থলকে বিরামযতি বা শুধু ‘যতি’ নাম দেওয়া যাইতে পারে। যেখানে যতির অবস্থান, সেখানে একটি impulse বা ঝোঁকের শেষ এবং তাহার পরে আর-একটি ঝোঁকের আরম্ভ।

আমরা ছন্দ ও যতি, অর্থাৎ breath-pause বা বিচ্ছেদযতি ও metrical pause বা বিরামযতি এই দুইয়ের পার্থক্য দেখাইতেছি। সংস্কৃতে ছন্দঃশাস্ত্রে এ রকম পার্থক্য স্বীকৃত হয় না। সংস্কৃতে “যতিজিহ্বেষ্টবিরামস্থানম্” এবং “যতিবিচ্ছেদঃ” এই দুই রকম সংজ্ঞাই আছে। সংস্কৃত ছন্দোবিদদের ধারণা

ছিল যে, যখন ধ্বনির বিচ্ছেদ ঘটিবে, সেই সময়েই জিহ্বা বিরামলাভ করিকে এবং অন্য সময়ে জিহ্বার ক্রিয়া অবিরাম চলিবে। কিন্তু তাঁহারা লক্ষ্য করেন নাই যে, যখনই দীর্ঘ স্বর উচ্চারিত হয়, তখনই জিহ্বা সামান্য কিছু বিরাম পায় এবং পায় বলিয়াই ২৮ মাত্রা বা ৩২ মাত্রার পর ছন্দ বসাইলে চলিতে পারে।

যাহা হউক বাংলা ছন্দে ছেদ ও যতি—এই দুই রকম বিভাগস্থল স্বীকার করিতে হইবে। ছেদ যেমন দুই রকম—উপচ্ছেদ ও পূর্ণচ্ছেদ, যতিও সেইরূপ মাত্রাভেদে দুই রকম—অর্দ্ধ-যতি (বা ত্রুশ্বযতি) ও পূর্ণযতি। ক্ষুদ্রতম ছন্দো-বিভাগগুলির পরে অর্দ্ধ-যতি এবং বৃহত্তর ছন্দোবিভাগগুলির পরে পূর্ণযতি থাকে।

অনেক অনেক ক্ষেত্রেই বাংলায় ছেদ ও যতি এক সঙ্গেই পড়ে। উপচ্ছেদ ও অর্দ্ধ-যতি এবং পূর্ণচ্ছেদ ও পূর্ণযতি অবিকল মিলিয়া যায়। ভারতচন্দ্রের ‘অন্নদামঙ্গল’ এবং হেমচন্দ্রের ‘আশাকানন’ হইতে পূর্বে যে অংশ উদ্ধৃত করা হইয়াছে, সেখানে এইরূপ ঘটিয়াছে। কিন্তু সব সময়ে তাহা হয় না। অমিত্রাক্ষর ছন্দে ছেদ ও যতির পরস্পর বিয়োগের জগুই তাহার শক্তি ও বৈচিত্র্য এত অধিক। কিন্তু অমিত্রাক্ষর ছাড়াও অন্তর্য সময়ে ছেদ ও যতি ঠিক ঠিক মিলিয়া যায় না; অথবা পূর্ণচ্ছেদ ও পূর্ণযতি মিলিলেও উপচ্ছেদ ও অর্দ্ধ-যতি মেলে না। কয়েকটি দৃষ্টান্ত দিতেছি,—

(* , ** এই সঙ্কেতদ্বারা উপচ্ছেদ ও পূর্ণচ্ছেদ নির্দেশ করিয়াছি, এবং | , || এই সঙ্কেতদ্বারা অর্দ্ধ-যতি ও পূর্ণযতি নির্দেশ করিতেছি)

(১) কৈলাস শিখর* | অতি মনোহর* | কোটি শশী পর | কাশ ** ||

গজবর্ষ কিন্নর* | যক্ষ বিজ্ঞাধর* | অঙ্গরাগণের | বাস** ||

(২) আর—ভাষাটাও তা | ছাড়া * মোটে | বৈকে না * রথ | বাড়ি ** ||

আর—ভাবের মাথায় | লাঠি মারলেও * | সেখ না কো দে | সাড়া , * ||

সে—হাজারি পা | ঢুলাই * গোফে | হাজারি দিই | চাড়া ; ** |

—(‘হাসির গান’, দ্বিজেন্দ্রলাল রায়)

১৩ একাকিনী শোকাকুলা | অশোক কাননে ||

কঁনেন রাবববাহা* | | অঁধার কুটারে ||

নীরবে । ** দুঃস্থ চেড়া | সীতারে ছাড়িয়া ||

ক্ষেপে দূরে , * মত্ত সবে | উৎসব-কোঁতুকে ** ||

—(‘মেঘনাদবধ কাব্য’, ৪র্থ সর্গ, মধুসূদন)

(৪) এই | প্রেমগীতিহার * ||

গাঁথা হয় নরনারী | মিলন মেলায় ** ||

কেহ দেয় তাঁরে , * কেহ | বঁধুর গলায় ** ||

—(‘বৈষ্ণব কবিতা’, রবীন্দ্রনাথ)

যতির অবস্থান হইতেই বাংলা ছন্দের ঐক্যবোধ জন্মে। পরিমিত কালানন্তরে কোন নজ্জার আদর্শ অল্পসারে যতি পড়িবেই। কিন্তু ছেদ সময়ে সময়ে বিচিত্রভাবে ছন্দোবিভাগের মাঝে মাঝে পড়িয়া ছন্দের একটানা শ্রোতের স্থানে বিচিত্র আন্দোলন সৃষ্টি করে। যখন যতির সহিত ছেদের সংযোগ না হয়, তখন যতিপতনের সময়ে ধ্বনির প্রবাহ অব্যাহত থাকে ; শুধু জিহ্বার ক্রিয়া থাকে না, এবং স্বর একটা drawl বা দীর্ঘ টানে পর্য্যবসিত হয়। আবার জিহ্বা যখন impulse বা ঝাঁকের বেগে চলিতে থাকে, তখনও সহসা ছেদ পড়িয়া থাকে ; তখন মুহূর্তের জন্ত ধ্বনি স্তব্ধ হয়, কিন্তু জিহ্বা বিশ্রাম গ্রহণ করে না, ঝাঁকেরও শেষ হয় না, এবং ছেদের পর যখন ধ্বনিপ্রবাহ চলে, তখন আবার নূতন ঝাঁকের আরম্ভ হয় না। ছেদ sense বা অর্থ অল্পসারে পড়ে ; স্তবরাং ইহা দ্বারা পদ্য অর্থানুযায়ী অংশে বিভক্ত হয়। বাগ্‌যন্ত্রের সামর্থ্যাল্পসারে যতি পড়ে। ইহার দ্বারা ৭ত পরিমিত ছন্দোবিভাগে বিভক্ত হয়। প্রত্যেক ছন্দোবিভাগ বাগ্‌যন্ত্রের এক এক বারের ঝাঁকের মাত্রাল্পসারে হইয়া থাকে। এক এক ঝাঁকে পরিমিত মাত্রার শ্বাস ফুস্‌ফুস্‌ হইতে বাহির হয়। এই ঝাঁকেব মাত্রাই বাংলায় ছন্দোবিভাগের ঐক্যের লক্ষণ।

কেহ কেহ বলেন যে, পরিমিত কালানন্তরে শ্বাসাঘাতযুক্ত অক্ষর থাকাতেই ছন্দোবিভাগের বোধ জন্মে। কিন্তু এ মত যুক্তিযুক্ত বোধ হয় না। অবশ্য যে শব্দ কয়টি লইয়া এক একটি ছন্দোবিভাগ গঠিত হয়, মিলিতভাবে তাহাদের অনেক সময়ে একটি sense-group বা অর্থবাচক বাক্যাংশ বলা যাইতে পারে, স্তবরাং সেই শব্দসমষ্টির প্রথমে একটি শ্বাসাঘাত পড়িতে পারে। স্তবরাং সময়ে সময়ে মনে হইতে পারে যে, শ্বাসাঘাতের অবস্থান হইতেই ছন্দোবিভাগ সূচিত হইতেছে। যথা,—

(১) রা'ও গোহাল | কর'দা হল | ফ্ টল কত | ফুল—(দীনবন্ধু)

(২) ব'উমা। বউমা। | ঘু'মাও না আর ॥

উঠ অভাগিনি! | দেখ একবার ॥—(“চৈতন্য সন্ন্যাস”, শিবনাথ শাস্ত্রী)

কিন্তু সব সময়েই এ রকম হয় না। অনেক সময়েই ছন্দোবিভাগের শব্দ কয়টি লইয়া কোন অর্থবাচক বাক্যাংশই হয় না; অর্থবিভাগ ও ছন্দোবিভাগের ঠিক ঠিক মিল হয় না। পূর্বে ‘হাসির গান’ হইতে যে কয়টি পংক্তি উদ্ধৃত করা হইয়াছে, তাহাতে অর্থবিভাগ ও ছন্দোবিভাগের কোন মিল নাই। অধিকন্তু বাক্যাংশের ঠিক প্রথম অক্ষরেও সব সময়ে শ্বাসাঘাত পড়ে না। সর্বনাম,

অবায়, ক্রিয়াবিভক্তি ইত্যাদি দিয়া কোন ব্যাখ্যাংশ আরম্ভ হইলে, তাহাদের বাদ দিয়া পববর্তী কোন শব্দে শ্বাসদান পড়ে। অর্থগৌরব অনুসারে ব্যাখ্যাংশের শব্দবিশেষে শ্বাসঘাত পড়াই বাসি। পরন্তু পড়ের চরণে একেবাবে শ্বাসঘাত-হীন একটি ছন্দোবিভাগ অনেক সময়ে থাকে, যেমন সঙ্গীতের তালবিভাগে শ্বাসঘাতহীন একটি অঙ্গ (খালি বা ফাঁদ) সময়ে সময়ে থাকে। শ্বাসঘাত-যুক্ত শব্দে যুক্তবর্ণ থাকিলে শব্দের প্রথম অক্ষরে শ্বাসঘাত না পড়িয়া যুক্তবর্ণের পূর্ব অক্ষরে পড়িয়া থাকে। কয়েকটি দৃষ্টান্ত দিতেছি :—

(১) এ যে সঙ্গীত | কোথা হ'তে উঠে
 এ যে লাবণ্য | কোথা হ'তে ফুটে
 এ যে ক্রন্দন | কোথা হ'তে টুটে
 অন্তর বিদা | রণ

(২) শু'রু বিঘে ছুই | ছি'ল মোব ভ'ই, | গার সব গেছে | ধ'ণে
 বা'বু কহিলেন, | "বু'ঝেছ উ'পেন, | এ জ'মি দ'ষ্টব | কি'নৈ"
 ক'হিলাম আমি | "তু'মি ভু'পানী | ভূ'মিব থ'গু | না ই

সুতরাং বলা ঘাইতে পারে যে, শ্বাসঘাতের অবস্থান দিয়া ছন্দোবিভাগের সূত্র নির্দিষ্ট হয় না।

এইখানে একটা কথা বলিয়া রাখা ভাল। বাংলাব এক একটি ছন্দোবিভাগ সংস্কৃতের 'পাদ' বা ইংরেজীর foot নয়। সংস্কৃত ছন্দের পাদ মানে একটি শ্লোকের চতুর্থংশ। তাহার মধ্যে কয়েকটি গণ, একাধিক ছেদ, এবং প্রতি গণে দীর্ঘস্বরের সমাবেশ অনুসারে বিরামস্থল থাকিতে পারে। ইংরেজীতে foot মানে accent অনুসারে অক্ষরবিশ্রাসের একটি আদর্শ মাত্র। ইংরেজীতে foot এর শেষে কোনরূপ ষতি বা বিরাম থাকার আবশ্যকতা নাই, শব্দের মধ্যে যেখানে কোনরূপ বিরামের অবকাশ নাই সেখানেও foot-এর শেষ হইতে পারে। বাংলা ছন্দের এক একটি বিভাগ এইরূপ একটি আদর্শ মাত্র নহে। ইংরেজী foot ও বাংলা ছন্দোবিভাগ এক মনে করার দরুণ অনেক সময়ে দারুণ ভ্রমে পতিত হইতে হয়। এ সত্বে বিস্তৃততর আলোচনা 'বাংলায় ইংরাজি ছন্দ'-শীর্ষক অধ্যায়ে করা হইয়াছে।

ভারতীয় সঙ্গীতশাস্ত্রে তালের হিসাবে বাহাকে ‘বিভাগ’ বলা হয়, তাহার সহিত ছন্দোবিভাগেব মিল আছে। সংস্কৃতে বাহাকে ‘পৰ্জন’ বলা যায়, তাহাই বাংলা ছন্দোবিভাগের অনুরূপ। এই গ্রন্থে পৰ্জন শব্দের দ্বারা ছন্দোবিভাগ নির্দেশ করা হইয়াছে। পৰিমিত মাত্রার পৰ্জ দিয়া বাংলা ছন্দ গঠিত হয়। এক এক বাবের ঝোঁকে ক্লাইথবোব বা বিন্নামেব আবদ্ধকতার বোব না হওয়া পর্যন্ত যতটা উচ্চারণ করা যায়, তাহার নাম পৰ্জ। পৰ্জই বাংলা ছন্দের উপকরণ।

(২গ)

পৰ্জাদ্ব

পূর্বেই বলা হইয়াছে যে, অক্ষবসংখ্যা বাংলা ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় নয়। সংস্কৃত, ইংরেজী প্রভৃতি ভাষাব ছন্দে প্রত্যেকটি অক্ষরের যেরূপ মর্যাদা, বাংলায় তদ্রূপ নহে। সাধারণতঃ পাশ্চাত্য ছন্দশাস্ত্রের লেখকগণের মতে অক্ষব-ই ছন্দের অণু। কিন্তু যদ্যপি একজন পাশ্চাত্য ছন্দশাস্ত্রকারের (Aristotle-এর শিষ্য Aristoxenus-এর) মত যে, পৰিমিত কালবিভাগ অন্তর্ভাবেই ছন্দোবদ্ধ হইয়া থাকে। বর্তমান যুরোপীয় সমস্ত ভাষাব ছন্দ স্বন্ধে অবশ্য এ মত সত্য না হইতে পারে, কিন্তু Aristoxenus সম্ভবতঃ প্রাচীন গ্রীক ও সংসাময়িক প্রাচ্য ভাষায় প্রচলিত ছন্দের আলোচনা করিয়া এই সিদ্ধান্তে উপনীত হইয়াছিলেন।

যাহা হউক, বাংলায় গল্প বা পদ পাঠের সময়ে প্রত্যেকটি অক্ষর বা তাহারেব কোন বিশেষ বন্ধেব তাবতম্য ততটা মনোযোগ আকৃষ্ট কবে না বা শ্রবণেন্দ্রিয়ের গ্রাহ্য হয় না। বাঙালীর বাগ্মন্ত্রের বা বাঙালীর উচ্চারণের লঘুতা বা তদ্রূপ অথবা কোন গুণের ক্ষতি হয়তো একপ হইতে পারে। তবে এটা ঠিক যে, শব্দ ও তাহার মাট্রাই আমাদের কানে স্পষ্ট ধরা দেয়, অক্ষববিশেষ বা তাহার অথবা কোন বন্ধ গল্প বা পদে কোথাও হেমন স্পষ্টরূপে ধরা দেয় না। অক্ষর নয়,— পুরা শব্দই আমাদের ছন্দের মূল উপাদান এবং উচ্চারণের ভিত্তিস্থানীয়।

বাংলা ব্যাকরণের নিয়ম হইতেও বাংলা ভাষাব এই লক্ষণটি বোঝা যায়। বাংলায় শব্দ হইতে inflexion বা পদসাবনের সময়ে প্রাথমিক শব্দের সঙ্গে আর-একটি শব্দ জুড়িয়া দেওয়া হয়। একবচন হইতে বহুবচন সাধনের জন্ত, নানা বাবক, নানা ল-কার, প্রং. তদ্বিত ইত্যাদির জন্ত শব্দের সঙ্গে বিভক্তি বা প্রত্যয়যুক্তক অথবা শব্দ যোগ করাই বিধি; সংস্কৃতেব ত্রায় মাত্র আক্ষরিক পরিবর্তনের দ্বারা বাংলায় এ কার্য সম্পন্ন হয় না। এ দিক দিয়া suffix-

agglutinating বা 'প্রত্যয়বাচক শব্দ-সংযোগময়' ভাষাবর্ণের সহিত বাংলার ঐক্য আছে।

বাংলার আর-একটি রীতি—প্রত্যেকটি শব্দকে নিকটবর্তী অগ্নাগ্র শব্দ হইতে অযুক্ত রাখা। বাংলায় দুই সন্ধিকটবর্তী অক্ষরের সন্ধি করিয়া একটি অক্ষর-সাধনের প্রথা চলিত নাই। কেবলমাত্র তৎসম শব্দের মধ্যেই এরূপ সন্ধি চলিতে পারে। সমাসবদ্ধ হইলেও বাংলা শব্দের মধ্যে এ ধরনের সন্ধি চলে না; 'কচু', 'আলু', 'আদা' এই তিনটি শব্দ সমাসবদ্ধ করিলেও 'কচুআদা' হইবে না। সেই রকম 'ভেসে-আসা', 'আলো-আঁধার' ইত্যাদি সমাসবদ্ধ পদ হইলেও সেখানেও দুই অক্ষরের সন্ধি করিয়া এক অক্ষর করা হয় নাই, পদের অন্তর্ভুক্ত প্রত্যেকটি শব্দ অযুক্ত আছে। এমন কি তৎসম শব্দকেও খাঁটি বাংলা রীতিতে ব্যবহার করিলে তাহাদেরও সমাসের মধ্যে অযুক্ত রাখা চলে। রবীন্দ্রনাথ 'বলাকা'র 'স্নেহ-অশ্রু', 'বিচার-আগার' ইত্যাদি সমাস ব্যবহার করিয়াছেন।

বাংলা ছন্দের প্রকৃতি বুঝিতে গেলে বাংলা ভাষার এই রীতিগুলি মনে রাখা একান্ত দরকার। বাংলা ছন্দের এক একটি পর্বকে কয়েকটি অক্ষরের সমষ্টি মনে না করিয়া কয়েকটি শব্দের সমষ্টি মনে করিতে হইবে। নতুবা বাংলা ছন্দের মূল সূত্রগুলি ঠিক বুঝা যাইবে না। 'এ কথা জানিতে তুমি' এই পর্বটির মধ্যে ৮টি অক্ষর আছে শুধু তাহাই লক্ষ্য করিলে চলিবে না; ইহা যে 'এ কথা', 'জানিতে', 'তুমি' এই তিনটি শব্দের সমষ্টি,—তাহাও হিসাব না করিলে বাংলা ছন্দের অনেক তথ্য ধরা যাইবে না।

সাধারণতঃ বাংলা শব্দ দুই বা তিন মাত্রার, কখন কখন এক বা চার মাত্রারও হয়। সমাসবদ্ধ বা বিভক্তিযুক্ত হইলে অবশ্য শব্দ ইহার চেয়ে বড় হইতে পারে, কিন্তু মূল বাংলা শব্দ ইহার চেয়ে বড় হয় না। চার মাত্রার চেয়ে বড় কোনও শব্দ ব্যবহৃত হইলে উচ্চারণের সময়ে স্বতঃই তাহাকে ভাঙিয়া ছোট করিয়া লওয়া হয়। বাংলা উচ্চারণের এই আর-একটি উল্লেখযোগ্য রীতি, এবং ইহার সহিত বাংলা ছন্দের রীতির বিশেষ সম্পর্ক আছে। 'পারাবার' শব্দটি চার মাত্রার, কিন্তু 'পারাবারের' শব্দটি পাঁচ মাত্রার, এ জ্ঞাত উচ্চারণের সময়ে ইহাকে স্বতঃই 'পারা—বারের' এই ভাবে ভাঙিয়া পড়া হয়। 'চাহিয়াছিল' শব্দটিকে 'চাহিয়া—ছিল' এই ভাবে উচ্চারণ করা হয়।

পর্বের মধ্যে যে কয়টি মূল শব্দ (বা সমুচ্চার্য শব্দাংশ) থাকে, তাহারা প্রত্যেকে স্বয়ং বা অপর দু-একটি শব্দের সহযোগে Beat বা পর্বের উপবিভাগ-

বা অঙ্গ গঠিত করে। ভারতীয় সঙ্গীতে যেমন প্রত্যেকটি বিভাগ কয়েকটি অঙ্গের সমষ্টি, বাংলা ছন্দে তেমনি প্রত্যেকটি পর্ক কয়েকটি অঙ্গের সমষ্টি। ‘বিদ্যাবিনীর্ণ শূন্তে বাঁকে বাঁকে উড়ে চ’লে যায়’ এই পংক্তির মধ্যে দুইটি পর্ক আছে—‘বিদ্যাবিনীর্ণ শূন্তে’ ও ‘বাঁকে বাঁকে উড়ে চ’লে যায়’। প্রথম পর্কটি ‘বিদ্যাবিনীর্ণ’, ‘শূন্ত’ এই তিনটি অঙ্গের সমষ্টি; দ্বিতীয় পর্কটি ‘বাঁকে বাঁকে’, ‘উড়ে চ’লে’, ‘যায়’ এই তিনটি অঙ্গের সমষ্টি। প্রত্যেকটি অঙ্গের প্রারম্ভে স্বরের intensity বা গাভীর্ষ্য সর্বাঙ্গপেক্ষা অধিক, অঙ্গের শেষে গাভীর্ষ্য সর্বাঙ্গপেক্ষা কম। কখন কখন প্রারম্ভে স্বরের গাভীর্ষ্য কম হইয়া শেষেব দিকে বেশী হয়, এই ভাবে স্বরগাভীর্ষ্যের উত্থান-পতন অনুসারে অঙ্গবিভাগ বোঝা যায়। এই অব্যাহার ২য় পরিচ্ছেদে এক একটি অর্থবিভাগেব কোন একটি বিশেষ অঙ্গের উপর যে শাসাঘাতের কথা বলা হইয়াছে, তাহার সহিত এই স্বরগাভীর্ষ্যের ঐক্য নাই। এই স্বরগাভীর্ষ্যের সে বকম কোন বিশেষ জোর নাই, ভালরূপে লক্ষ্য না করিলে ইহা ধরা যায় না। কিন্তু এই ভাবে অঙ্গবিভাগ হইতেই কবিতার পর্কে ছন্দোলক্ষণ প্রকাশ পায়, পর্কের মধ্যে স্পন্দন বা দোলন অনুভূত হয়। বাংলা ছন্দের বিশিষ্ট নিয়মানুসারে পর্কাক্ষগুলি না সাঙ্গাইলে ছন্দঃপতন অবগুস্তাবী। কিন্তু পর্কাক্ষগুলিকে বাংলা ছন্দের উপকরণ বলা যায় না—কারণ ইহানের সমস্ত হইতে ছন্দের ঐক্যবোধ ভ্রমে না। পর্কের অন্তর্ভুক্তি বিভিন্ন অঙ্গের মাত্রা ইত্যাদি লক্ষণ পৃথক্ হইতে পারে, এবং তজ্জন্তু পর্কের মধ্যেই কতকটা বৈচিত্র্যের বোধ হয়।

বাংলা ছন্দের রীতি—যতদূর সম্ভব এক একটি শব্দ সম্পূর্ণভাবে কোন একটি অঙ্গের অন্তর্ভুক্ত থাকিবে। অঙ্গ চার মাত্রার চেয়ে বড় হয় না সুতরাং চার মাত্রার চেয়ে বড় শব্দ ভাঙ্গিয়া ভিন্ন ভিন্ন অঙ্গের মধ্যে দিতে হয়; কিন্তু যদি সম্ভব হয়, শব্দের মুখ্যত্ব না ভাঙ্গিয়া একই অঙ্গের মধ্যে রাখিতে হইবে। আব সময়ে সময়ে যেখানে ছন্দোবন্ধের স্বর অত্যন্ত স্থনির্দিষ্ট—বিশেষতঃ যে রকম ছন্দে শাসাঘাতের প্রাধান্য খুব বেশী—সেখানে ছন্দের খ্যাতিবে এই রীতির ব্যত্যয় করা যাইতে পারে।

(৩)

বাংলা ছন্দের প্রকৃতি

অঙ্গের কোন না কোন এক বিশেষ ধর্মের উপর কোন এক বিশেষ ছন্দঃ-পদ্ধতির ভিত্তি প্রতিষ্ঠিত হয়। ইংরেজী ছন্দ মূলতঃ accent-এর সহিত সংশ্লিষ্ট।

উৎকৃষ্ট ইংবেজী কবিতায় অবশ্য অক্ষরের নৈর্ঘ্য ও 'রঙ' (tone-colour) ইত্যাদিও ছন্দঃসৌন্দর্যের সহায়তা করে কিন্তু accent-এর অবস্থানই ইংবেজী ছন্দে সর্বাপেক্ষা গুরুতর বিষয়। বাংলা, সংস্কৃত ইত্যাদি বহু ভাষায় অক্ষরের নৈর্ঘ্য অথবা মাত্রা অনুসারেই ছন্দোৱচনা হইয়া থাকে। স্বরাঘাত ইত্যাদি যে বাংলা ছন্দে নাই এমন নহে, কিন্তু ছন্দের ভিত্তি—মাত্রা, স্বরাঘাত বা অঘা কিছু নহে।

মাত্রানুসারী ছন্দেও ভিন্ন ভিন্ন পদ্ধতি হইতে পাবে। সংস্কৃতের বৃত্তছন্দে ত্রুষ ও দীর্ঘ অক্ষরের সাজাইবাব বৈচিত্র্যের উপর ছন্দের উপলব্ধি নিম্ন কর। 'জা-বা-প-নে-ব' শব্দ প্রসঙ্গ 'যাপতিঃ' শব্দে রা জা বহতি বিধি... যা হবিষা চহোজা' ইত্যাদি চরণে ত্রুষ পব ত্রুষ বা দীর্ঘ এবং দীর্ঘেব পব দীর্ঘ বা ত্রুষ অঙ্গর থাঙ্গর জ্ঞা প্রাশিত ও অপ্রাশিতেব বিচিত্র সমাবেশহেতু মানা ভাবে ভাবের বিচিত্র বিন্যাস অংগভূত হয়। ছন্দের হিসাবে সেখানে প্রতি অক্ষরটির মাত্রা ভাব উৎপাদনের সহায়তা করে, এবং স্পন্দনবৈচিত্র্য আনাই সেখানে মুখ্য উদ্দেশ্য। সেখানে ঐক্যবোধ সত্ত্বেও প্রতি পাদে অক্ষরের সংখ্যা হইতে। ঐক্যবোধ সেখানে প্রবল নহে, বৈচিত্র্যই সেখানে প্রধান।

বাংলা ছন্দ কিন্তু মাত্রাসমক-ভাষীয়; অর্থাৎ ইহাঃ ঐক্যবৈচিত্র্যটি বিভাগে মোটামুট এতটা পরিমিত মাত্রা থাকা দরকার। চরণেব, পক্ষেব ও পর্বীক্ষের মাত্রাসমষ্টি লইয়াই বাংলায় ছন্দোবিচাৰ। বাংলা ছন্দে সাধারণতঃ বৈচিত্র্য অপেক্ষা ঐক্যের প্রাধান্যই অধিক। পরিমিত মাত্রাব হন্দোবিভাগগুলিকে উপকরণরূপে ব্যবহাৰ কৰাব উপরই ছন্দোবোব নিভব কৰে। প্রত্যেকটি বিশেষ অক্ষরের মাত্রা বা কোন একটি ছন্দোবিভাগেব মধ্যে তাহাদের সমাবেশের পদ্ধতি বাংলা ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় নহে। বাংলা ছন্দে যে সমস্ত জায়গায় ত্রুষ ও দীর্ঘ অক্ষরের সন্নিবেশ করা হইয়াছে, সেখানেও দেখা যাইবে যে, ত্রুষ ও দীর্ঘের পারস্পর্য হইতে ছন্দোবোধ আসিতেছে না। যেমন—

হোথায় কি : আছে | আলয় : তোমাব = (৪+২)+(৩+১)

উদ্গি : মুবর | সাগরের : পাব = ৩+৩+(৬+২)

মেঘ : চুখিত | অন্ত : গিরির = (২+৪)+(৩+৩)

চরণ : তলে ? = ১৩+২১

এই কয় পংক্তিতে কৃষ্ণ অক্ষরেব সহিত দীর্ঘ অক্ষরের হ্রস্ব সমাবেশ হইলেও প্রতি পর্বে ছয়টি করিয়া মাত্রা থাকার জন্তই ছন্দেব উপলব্ধি হইতেছে, কৃষ্ণ ও দীর্ঘ অক্ষরের সমাবেশজনিত বৈচিত্র্যেব অচ্চ নহে।

অর্ধাচীন সংস্কৃত ও প্রাকৃত এবং উত্তর ভারতীয় সমস্ত বৃত্তেব ভাষার ছন্দেব এই প্রধান লক্ষণ। ছন্দেব এত একটি বিভাগের স্ব স্ব উচ্চারণ করিতে যে সময় লাগে তদনুসাবেই ছন্দেব চেনা হয়। স্বতরাং দেখা যাইতেছে যে, উচ্চারণেব এক এবং বোঁকে যে পৰিমাণ স্থান ত্যাগ হয়, তাহাট উচ্চারণেব পক্ষে সর্বাঙ্গপেক্ষা গুরুতর বাপাব। ইহাতে ফুসফুসের দুর্বলতা ও বায়বস্ত্বেব শীঘ্র ক্লান্তি প্রভৃতি কয়েকটি ভাষীয় লক্ষণ সূচিত হয়। সম্ভবতঃ ইহােব নানা ভারতীয় জাতিবর্গের কোন জনসমূহ লুক্কায়িত আছে। আখ্যেবা ভাষেব বাদিবি হইতে আসিয়া-ছিংলন, তাঁহাদের উচ্চারণপদ্ধতি ও ছন্দেব ধর্ম এইরূপ ছিল; কিন্তু তাঁহারা ভারতে আসাব পূর্বে তাঁহাদের ভাষা অনায়াসেব হইতে গািল। অনায়াসেব বাগবন্ধেব লক্ষণ ও উচ্চারণজনিত অনস্বরেব স্থান্য ন্যা ও তত্ত্ব ভাষাে উচ্চারণ ও ছন্দেব পদ্ধতিেব পরিবর্তন হইয়া গে। ছন্দেব বাজ্যে 'পরেব মেন' কাব রেব চৈব এ এক দামি' কৃষ্ণ বৈশিষ্ট্যেব উপব ইহার দামি নির্দেশ করে। ১৩ হইতে ১৫ পক্ষে মোকে-বোঁকে প্রাসঙ্গ্যে উচ্চারণেব পক্ষে সর্বাঙ্গপেক্ষা অনবশ্য ব্যাপ্য, যতবাং ইহাকেই ভিত্তি বহিষ বাংলীয় চন্দোচনা হইয়া গেল। ছন্দেব ম ধর্মালীষ পেণীষ আবুধন ও প্রসাং ইত্যাদি দ্বারা অক্ষরেব উচ্চারণ বাঙালি পক্ষে অত্যন্ত অবলীলাষ সম্পন্ন হইয়া থাকে, স্বতরাং অক্ষরেব কম বা নানা বন্ধনেব অক্ষরেব বিচিত্র সমাবেশ ছন্দেব পক্ষে মেন প্রদান নহে। প্রাস্যাসব বোঁকেব মাহাট বাঙালীষ বাঙে সর্বাঙ্গপেক্ষা গাণ্য।

৩. Symmetry বা প্রতিসমতা বাংলা চন্দেব হ্রস্ব-একটি প্রধান গুণ। বাংলায় চন্দেব আদর্শ ছোচয় ছোঁচয় চন্দোচৈব প্রকৃতিে সাধ্য। এই জন্ত দু' বা তদ্বের গুণিতক চাব—এই সংখ্যানেব চন্দ গঠন অনেক প্রযোগ দেখা যায়। ভারতীয় সঙ্গীতেব বাঁহাঙে ও এর বাঁহাঙে দেখা যায়; প্রতি আবর্তে বিভাগের সংখ্যা এবং প্রতি বিভাগেব সংখ্যা সামান্যতঃ দুই কিংবা চার হইয়া থাকে। বাংলা সর্বাঙ্গপেক্ষা প্রতি চব্বয়ে দুই বা চার পর্বে থাকে। প্রাচীন সমস্ত ছন্দেই এই লক্ষণ। আপাততঃ ত্রিপদী ছন্দকে অত্যধিক মনে হইতে পারে, কিন্তু আসলে ত্রিপদী চৌদীর্ঘই সংশ্লিষ্ট সংস্করণ। ত্রিপদীষ শেষ

পর্কটি অপর দুইটি পর্ক অপেক্ষা দীর্ঘ হইয়া থাকে ; লক্ষ্য করিলে দেখা যাইবে যে, এই তৃতীয় পর্কটি প্রথম দুই পর্কের সমান একটি বিভাগ এবং অতিরিক্ত একটি ক্ষুদ্রতর বিভাগের সমষ্টি। এই ক্ষুদ্রতর বিভাগটি চতুর্থ একটি পর্কের প্রচ্ছন্ন প্রতিনিধি। যাহারা ভারতীয় সঙ্গীতের সহিত পবিচিত, তাঁহারা জানেন যে, লঘু ত্রিপদী ছন্দের কবিতাকে অতি সহজেই একতালায় এবং দীর্ঘ ত্রিপদী ছন্দের কবিতাকে সহজেই কাণ্ড্যালী-জাতীয় তালে গাওয়া যাইতে পারে। একতালার ও কাণ্ড্যালী, উভয় তালেই প্রতি বিভাগে চারিটি করিয়া অক্ষ থাকে। সুতরাং ইহা হইতেও ত্রিপদী ছন্দের গূঢ় তত্ত্বটি বোঝা যায়। প্রায় সমস্ত বাংলা কবিতা, ছড়া, পদাবলী, গীত ইত্যাদিতে ছন্দেব প্রতিসমতা লক্ষ্য করা যায়।

আধুনিক বাংলা কাব্যে অবশ্য প্রতিসমতার আধিপত্য তত বেশী দেখা যায় না। নানা ভাবে লেখকগণ প্রতিসমতায় স্থলে বৈচিত্র্য আনাব চেষ্টা করিতেছেন। তাঁহাদের লক্ষ্য—বিভিন্ন প্রকারেব আবেগেব জোতনা, এবং সেইজন্ত তাঁহারা আবেগসূচক বৈচিত্র্য আনাও চেষ্টা করেন। কিন্তু তাঁহাদের রচিত ছন্দ বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে যে, কোন-কোন দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য থাকিলেও প্রতিসমতা ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় হইয়া আছে। যেমন নূতন ধরণের ত্রিপদীতে অনেক সময়ে তৃতীয় পর্কটি প্রথম দুইটি পর্ক অপেক্ষা ছোট হইয়া থাকে, সুতরাং এ ধরণের ত্রিপদীকে প্রচ্ছন্ন চৌপদী বলা যায় না এবং তজ্জন্ত এখানে প্রতিসমতা নাই মনে হইতে পারে। কিন্তু লক্ষ্য কবিলে বুঝা যাইবে যে, এই সব স্থলে ত্রিপদী দ্বিপদীরই রূপান্তর মাত্র, তৃতীয় পর্কটি অতিরিক্ত (hypermetric) পদ মাত্র। উদাহরণ-স্বরূপ দেখান যাইতে পার্বে যে

নদীতীরে বৃন্দাবনে সনাতন এক মনে

জপিছেন নাম।

হেন কালে দীনবেশে ব্রাহ্মণ চরণে এসে

করিল প্রণাম ॥

এই সব স্থলে চরণের তৃতীয় পর্কটি যেন প্রথম দুই পর্ক হইতে ঈষৎ বিচ্ছিন্ন এবং প্রথম দুই পর্কের ছন্দঃপ্রবাহের পর সম্পূর্ণ বিরাম আসিবার পূর্বে বাগ্যস্থের প্রতিক্রিয়াজনিত একরূপ প্রতিধ্বনি। ইংরেজীতে

Where the quiet coloured end of || even'ing smiles,

Miles' and miles

On' the solitary pastures || where our sheep

Half-asleep

প্রভৃতি কবিতায় দ্বিতীয় ও চতুর্থ পংক্তি ঘেরূপ প্রথম ও তৃতীয় পংক্তির শেষ পদের প্রতিধ্বনি, এখানেও প্রায় তদ্রূপ।

এতদ্বিন্ন বাংলা blank verse বা অমিত্রাক্ষর ছন্দ ও 'বলাকা' প্রভৃতি কবিতার তথাকথিত free verse বা মুক্তবন্ধ ছন্দে প্রতিসমতা ত্যাগ করিয়া ভাবানুরূপ আদর্শে ছন্দ গঠন করিবার চেষ্টা করা হইয়াছে। অমিত্রাক্ষর ছন্দে ছন্দের অবস্থানবৈচিত্র্য এবং অতিরিক্ত পদের সমাবেশ ইত্যাদি কারণে বৈচিত্র্যের ভাব অধিক অনুভূত হইলেও, ছন্দের আসল কাঠামটিতে প্রতিসমতা আছে, অর্থাৎ যতির অবস্থানের দিক্ দিয়া প্রতিসমতা আছে। যথা,—

নিশার স্বপন সম | তোর এ বারতা ||
 রে দূত ! ** অমরবৃন্দ | যার ভূজবলে ||
 কাতর, * সে ধনুর্ধরে | রাধব ভিখারী ||
 বধিল সম্মুখ রণে ? **

এই কয় পংক্তিতে ছন্দের অবস্থানে বৈচিত্র্য থাকিলেও যতির অবস্থানের দিক্ দিয়া প্রতিসমতা আছে।

প্রায় সকল প্রকারের স্বকুমাৰ কলায় প্রতিসমতার প্রভাব দেখা যায়। স্থাপত্য, ভাস্কর্য্য হইতে নৃত্যদলীয় পর্য্যন্ত ইহা লক্ষিত হয়; মানবদেহে সমযুগ্মভাবে অঙ্গপ্রত্যঙ্গের অবস্থানের দৃশ্যই, বোধহয়, ছন্দঃস্থিতিতে প্রতিসমতার এত প্রভাব। যাহা হউক, সব ভাষার কবিতাতেই ইহা দেখা যায়। প্রাচীন ইংরেজী কবিতার প্রত্যেক চরণ দুই ভাগে বিভক্ত হইত, আধুনিক ইংরেজীতেও সাধারণতঃ প্রতি চরণের মাঝে একটি করিয়া caesura থাকে। সংস্কৃতে 'পদং চতুষ্পদী' এই সংজ্ঞা হইতেই প্রতিসমতার প্রভাব বুঝা যায়। কিন্তু বাংলার ছন্দ ও অছন্দ ভাষার ছন্দে প্রকৃতিগত পার্থক্য এই যে, বাংলায় প্রতিসমতাবোধ ছন্দোবোধের মূল উপাদান। যতক্ষণ না দুইটি বিভাগের প্রতিসমতার উপলব্ধি হয়, ততক্ষণ বাংলায় ছন্দের ছন্দোশৃণু প্রতীত হয় না। শুধু 'রাত পোহাল' বলিলে কোনরূপ ছন্দোবোধ হয় না, 'রাত পোহাল ফরসা হ'ল' যতক্ষণ না বলা হয়, ততক্ষণ কোনভাবে ছন্দের উপলব্ধি হয় না। কিন্তু ইংরেজীতে accent-যুক্ত এবং accent-হীন syllable-এর

সমাবেশ হইতেই ছন্দোবোধ আসে ; অর্থাৎ বিশেষ স্পন্দনবর্ধক-বিশিষ্ট এক একটী foot-এর অস্তিত্ব বা accent-এর অবস্থান শ্রুতিতেই ছন্দোবোধ আসে। When the hounds | of spring || are on win | ter's | track | ৩৭—এই চরণটির মাঝখানে একটি caesura থাকিয়া ইহাকে দুইটি প্রতিসম অংশ ভাগ করিতেছে, কিন্তু ছন্দোবোধের জন্য সমস্ত চরণটি পড়া দরকার হয় না। When the hounds of spring বলিলেই accent এর অবস্থানহেতু ধ্বনিপ্রবাহে যে তরঙ্গ উৎপন্ন হয় তাহাতেই ছন্দের বোধ জন্মে। সংস্কৃতেও অথরা, মন্দাকিনী প্রভৃতি ছন্দের এক একটি পাদ পূর্ণ হইবার পূর্বেই নানাবিধ গণের সমাবেশবীতিতে দীর্ঘ ও হ্রস্ব অক্ষরের বিচিত্র পারস্পর্য্য হইতেই ছন্দোবোধ জন্মায়, বিশেষ এক ধরণের ভাব জন্মিয়া উঠে। এটি সমস্ত ছন্দ ভাবতীর্থ সঙ্গীতের বাগবাগিণীর আলাপের অনুরূপ প্রভাব বিস্তার কবিয়া থাকে।

এই ধরণের rhythmic variety বা স্পন্দনবৈচিত্র্য যে বাংলায় একেবারে হয় না, তাহা নয়। তবে তাহা অক্ষরগত না, হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের সন্যাস-বৈচিত্র্যের জন্য তাহা সমুদ্ভূত নহে। কারণ, বাংলায় উচ্চরণচ্ছতি যেহেতু, তাহাতে সমস্ত অক্ষরই প্রায় এক রকমের, এস ও এনের বলি বোধ হয়। ইংরেজীতে accented ও unaccented এবং সংস্কৃতে দীর্ঘ ও হ্রস্ব যেকোন দুই বিভিন্ন জাতীয় বলিয়া বোধ হয়, বাংলায় সেক্ষেপ হয় না।

এইখানে এ সম্বন্ধে একটি মত পরিচয় করা আবশ্যিক। আধুনিক বাংলার মাত্রিক ছন্দের মধ্যে সংস্কৃত শব্দসম্পন্ন সঙ্গীতের আনা যাইতে পারে এরূপ কেহ মনে করিতে পারেন ; কারণ, বাংলা মাত্রিক ছন্দেও দুই মাত্রার অক্ষরের বহুল ব্যবহার আছে। এ বীতিই একটি উৎকৃষ্ট উদাহরণ লওয়া যাক—

হঠাৎ কখন | সজোরে গ
 নাম-হারা ফল | গন্ধ বশা,
 পদান্ত বেজার | হেলান্ডো করে
 অক্ষণ চিরণে 'তুচ্ছ
 উদ্ধত যত | শাখার শিখরে
 রথোদ্ভেদন | গুচ্ছ।

অপাততঃ মনে হইবে যে, এখানে যখন ওতগুলি ত্রিমািত্রিক অক্ষরের ব্যবহার হইয়াছে তখন বাংলায় ক্রম ও দীর্ঘের সমাবেশবৈচিত্র্য এবং সংস্কৃতের অল্পরূপ ছন্দ আনা যাইবে না কেন ? কিন্তু লক্ষ্য করিতে হইবে যে, কোন পরীক্ষার্থী উপর্যুপরি দুইটি ত্রিমািত্রিক অক্ষরের ব্যবহার নাই, সুতরাং সংস্কৃতে পর পর অনেকগুলি দীর্ঘ অক্ষরের ব্যবহারের জন্ত যে মন্তর গভীর উদাত্ত ভাব জন্মিয়া উঠে এবং মনো মনো হৃদয় অক্ষরের ব্যবহারের জন্ত ধ্বনিপ্রবাহ ক্রমবর্গে চলিয়া আবার দীর্ঘ অক্ষরের গায়ে প্রতিহত হইয়া যেরূপ উচ্ছলিত হইতে পারে, বাংলায় তাহার অল্পকরণ কবা এক রকম অসম্ভব ; কারণ, বাংলায় ত্রিমািত্রিক অক্ষরের ব্যবহার কম, এবং এতই শব্দেব মনো বা এতই পরীক্ষার্থীর মনো উপর্যুপরি দুইটি ত্রিমািত্রিক অক্ষর পাওয়াই কঠিন। ত্রিমািত্রিক অক্ষরপরস্পরা যদি একই পরীক্ষার্থেব অন্তর্ভুক্ত না হইয়া বিভিন্ন পরীক্ষার্থেব পাওয়ার অন্তর্ভুক্ত হয়, তবে তেঁা দ্বিটি ইত্যাদির ব্যবধানের জন্ত সেই পাবস্পর্ষ্যেব কোন ফল পাওয়া যায় না। সুতরাং বাংলায় স্পন্দনবৈচিত্র্য স্থান অতি সঙ্কীর্ণ।

কিন্তু এটি সঙ্কীর্ণ স্বেবেও চলিত ধ্বনিগত ছন্দে যেহুত ধ্বনিতত্ত্ব ওপন্ন হয়, তাহাকে ঠিক হংবেত্রী ও সংস্কৃতেব অল্পরূপ ছন্দঃস্পন্দ। বলা যায় কিনা, খুব সন্দেহের বিষয়। এ স্থলে ভিন্ন ভিন্ন ভাবাব ধ্বনিব প্রকৃতি একটু সূক্ষ্মরূপে অন্বেষণ কবা আবশ্যক। বাংলায় সংস্কৃতেব মনোমোহক দীর্ঘস্বরের ব্যবহার একরূপ নাই। ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে হ্রস্ব অক্ষর দ্বিমািত্রিক বলিয়া গণনা করা হয়, তাহাদের উচ্চারণের কালপরিমাণ অত্যন্ত অক্ষরের চেয়ে অধিক হয়। কিন্তু যথার্থ ছন্দঃস্পন্দন সৃষ্টি করিতে হইলে, দু প্রকারেব অক্ষর দবকাব ; এই দুই প্রকারের মধ্যে গুণগত পার্থক্য অতি স্পষ্ট হওয়া দবকাব। কিন্তু বাংলা ধ্বনিমাত্রিক ছন্দেব দ্বিমািত্রিক অক্ষরের ন্যায় এমন কি কোন ওণ আছে, যাহার জ্ঞ হ্রাদেব একমািত্রিক অক্ষর হইতে সম্পূর্ণ ভিন্নজাতীয় বলিয়া মনে হইবে—অর্থাৎ হ্রাদেব উচ্চারণের জন্ত কি বাগ্ম্যের স্পষ্ট অন্বেষণ প্রবাস করিতে হয় ?

পূর্বেই (১ক পরিচ্ছেদ) বলিয়াছি যে, বাংলা উচ্চারণে অক্ষরের স্বেবেও প্রাধান্য নাই, বাংলায় স্বর অত্যন্ত বর্ণকে ছাপ হইয়া নাথাকে না। অনেক সময় এত লঘুভাবে স্বরের উচ্চারণ হয় যে, ছন্দের হিসাব হইতে তাহাকে বাদ দেওয়া যায়। উপরেব পত্রাংশে ‘অকণ’ শব্দটিকে দুই অক্ষরের বলিয়া দেখান হইয়াছে, কিন্তু যদি তাহাকে তিন অক্ষরেব বলিয়া কেহ দেখান অর্থাৎ অকণ এই ভাবে

পড়েন, তাহা হইলে ছন্দের কিছুমাত্র ব্যত্যয় হইবে না এবং পরিবর্তন কানেও বিশেষ ধরা পড়িবে না। কিন্তু সংস্কৃত বা ইংরেজীতে এরূপ করিতে গেলে ছন্দঃপতন হইত। বাংলা উচ্চারণে—বিশেষ করিয়া ধ্বনিমাত্রিক ছন্দের আবৃত্তির সময়ে—স্বরের খুব লঘুভাবে উচ্চারণ হয়, সুতরাং যথার্থ দীর্ঘ ও হ্রস্ব স্বরের পার্থক্য ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে নাই; কারণ প্রতি স্বরই অতি লঘু। প্রশ্ন হইতে পারে যে, ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে যৌগিক-স্বরাস্ত এবং হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক বলিয়া যখন ধরা হয়, তখন সেই অক্ষরগুলি কি দীর্ঘস্বরবিশিষ্ট নহে? যদিও অনেকেই বলেন যে, ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে বাংলায় হলন্ত ও যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর দীর্ঘস্বরবিশিষ্ট, তত্ৰাচ আমার মনে হয় যে, এ বিষয়ে সংস্কৃত ও বাংলা উচ্চারণে পার্থক্য আছে। ২গ পবিচ্ছদে দেখাইয়াছি যে, বাংলার রীতি—প্রত্যেকটি শব্দকে নিকটবর্তী শব্দ হইতে অযুক্ত রাখা। ‘অরুণ্ কিরণে’ বা ‘শাখার শিখরে’ প্রভৃতিকে আমরা ‘অরুণ্ কিরণে’ বা ‘শাখাশিখরে’ এই ভাবে পড়ি না। সংস্কৃতে এই ভাবে পড়িতে হইত। বাঞ্ছনবর্ণের সংঘাত যত দূর সম্ভব আমরা এড়াইয়া চলিতে চাই। ইহাব কারণ হয়ত বাঙালীর ধাতুগত আরামপ্রিয়তা। যাহা হউক, প্রত্যেক শব্দকে পববর্তী শব্দ হইতে অযুক্ত রাখার জ্ঞা, হলন্ত শব্দের পরে আমরা একটুখানি বিবাম লইয়া পববর্তী শব্দ আবস্ত করি। সেই বিবামের কাল লঘু-উচ্চারিত একটি স্বরের সমান ধরা যাইতে পারে। এতদ্ভিন্ন বাংলায় প্রত্যেক শব্দের প্রথমে যে জ্বং একটা স্বরাবাত পড়ে, তাহার জ্ঞা বাগ্যয়কে প্রস্তুত হইবার নিমিত্ত, বোধহয়, একটু সময় দিতে হয়, নহিলে আমরা পাবিয়া উঠি না। এইজ্ঞা প্রায় সর্বত্রই পদান্তের হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক হইয়া থাকে। যাহা হউক বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতিতে ‘অরুণ্ কিরণে’ এই শব্দগুচ্ছকে ‘অরুণ্ কিরণে—অ+রু+উন্+কি+ব+ণে’ এই ভাবে পড়া হয় না, পড়া হয় ‘অ+রুন+()+কি+র+ণে’। এইজ্ঞা বন্ধনৌ-নির্দিষ্ট কাঁকের স্থানে ‘অ’ স্বরটি বসাইয়া দিলে ছন্দের বা ধ্বনিপ্রবাহের কোন পরিবর্তন হয় না।—এই তো গেল পদান্তের হলন্ত অক্ষরের কথা। কিন্তু আধুনিক মাত্রিক ছন্দে পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষরও দ্বিমাত্রিক বলিয়া ধরা হয় কেন? বলা বাহুল্য, বাংলার চিরপ্রচলিত বর্ণমাত্রিক ছন্দে পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষরকে দ্বিমাত্রিক ধরা হয় না; এবং আমাদের সাধারণ কথোপকথনের উচ্চারণপদ্ধতি বা গণ্ডের উচ্চারণরীতি বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে যে, বিশেষ বিশেষ স্থল ব্যতীত পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক ধরা হয় না। (দ্বিতীয়

পরিচ্ছেদে ইহার উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে।) চলিত ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে একটু উচ্চারণের কৃত্রিমতা আছে, ইহার ধ্বনিপ্রবাহ বা ধ্বনিতরঙ্গ সাধারণ কথোপকথন বা গল্পের অনুরণী নহে। ইহাতে বর্ণসংঘাত-বিমুখতা একেবারে চরমে আসিয়া উঠিয়াছে, বাগ্‌যন্ত্ৰেব আরামপ্রিয়তার চূড়ান্ত অভিব্যক্তি হইয়াছে। এখানে যৌগিক অক্ষর থাকিলেই বাগ্‌যন্ত্ৰকে একটু বিরাম দেওয়া হয়। পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষরের উচ্চারণের পরও একটুখানি সময় পূর্ববর্তী ব্যঞ্জননের ঝঙ্কার বা রেশ থাকিয়া যায়, এবং তাহাতে আর-একটি মাত্রা পূরণ হয়। ‘সন্ধ্যা বেলায়’ ‘উদ্ধত যত’ ইত্যাদি শব্দগুচ্ছকে ‘সন্+(ন)+ধ্যো+বে+লায়+()’ এবং ‘উদ্+(দ)+ধ+ত+য+ত’ এই ভাবে পড়া হয়। যৌগিক স্বরের বেলায়ও তাহা করা হয়, যেমন ‘অতি ভৈরব’কে উচ্চারণ করা হয় ‘অ+তি+ভৈ+ (ই)+র+ব’ এই ভাবে।

সুতরাং বাংলা মাত্রিক ছন্দেও সংস্কৃতানুরূপ যথার্থ হ্রস্ব ও দীর্ঘ স্বরের ব্যবহার নাই, যদিও একমাত্রিক ও দ্বিমাত্রিক অক্ষরের ব্যবহার আছে। সুতরাং সংস্কৃতে যেকপ ছন্দঃস্পন্দন হয়, বাংলায় সেরূপ হয় না। কবি সত্যেন্দ্র দত্তও সেই কথা বুঝিয়া বলিয়াছেন যে, সংস্কৃত বা হিন্দী বা মারাঠি বা গুজরাটতে ‘দীর্ঘস্বরের দবাজ আওয়াজ বায়ুমণ্ডলে জোয়ার ভাটার যে কুহক সৃষ্টি করে তা হয়তো বাংলায় সম্ভব হবে না।’ মধ্যে মধ্যে একটু বিবাম বা ধ্বনির ঝঙ্কারের জ্ঞাত ঘেটুকু সৌন্দর্য্য হইতে পারে, তাহাই মাত্রিক ছন্দে সম্ভব। কিন্তু সংস্কৃত প্রভৃতি ভাষার ছন্দঃস্পন্দন বাংলায় ঠিক অনুকরণ করা যায় না।

বাংলা স্বরমাত্রিক ছন্দে অবশ্য স্বরের প্রাধান্য অধিক, এবং সেখানে অক্ষর-বিশেষের উপর সম্পূর্ণ শাসাঘাত পড়ে; সুতরাং সেখানে গুণগত সম্পূর্ণ পার্থক্য অনুসারে দুই জাতীয় অক্ষরের অস্তিত্ব বেশ বুঝা যায়। কিন্তু বাংলায় স্বরমাত্রিক ছন্দে বৈচিত্র্য একেবারে কম। মাত্র এক ধরণের স্বরমাত্রিক ছন্দ বাংলায় ব্যবহৃত হয়। প্রতি পক্ষে চার মাত্রা, দুইটি পর্বঙ্গ, এবং প্রথম পর্বঙ্গে শাসাঘাত—স্বরমাত্রিক ছন্দের পর্বঙ্গমাত্রেরই মোটামুটি এই লক্ষণ। সুতরাং স্পন্দনবৈচিত্র্য এ ধরণের ছন্দে দেখান যায় না।

বাংলায় চিরপ্রচলিত বর্ণমাত্রিক ছন্দে যেখানে যুক্তাক্ষরের সূক্ষ্মশৈলী প্রয়োগ হইয়াছে, সেখানে বরং কতকটী সংস্কৃতির বৃত্তছন্দের অনুরূপ একটা মন্থর, গভীর, উদাত্ত ভাব আসে। এ বিষয়ে মাইকেল মধুসূদন দত্তই বাংলায় সর্বাপেক্ষা বড় কৃত্ত। ‘সশঙ্ক লঙ্কেশ শূর স্মরিতা শঙ্করে,’ ‘কিংবা বিদ্যাধরা রম্য

অঘুরাশি তলে' প্রভৃতি পংক্তিতে এইরূপ একটা ভাব আসে। এ ছন্দে পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষরকে দ্বিমাত্রিক ধরা হয় না, এবং তাহার পরে কোনরূপ বিরাম বা বাঁকারের অবসর থাকে না; হুতরাং এখানে ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত আছে। সেই কারণে যুক্ত ও অযুক্ত বর্ণের ব্যবহারকৌশলে একটা ধ্বনি-তরঙ্গের সৃষ্টি হয়। অবশ্য এখানেও তরঙ্গের ক্ষেত্র সীমাবদ্ধ; মাঝে মাঝে একটু বিরাম দিতে হয়, তাহাতে ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত আব থাকে না। তা' ছাড়া বর্ণমাত্রিক ছন্দে এক প্রকারেব দীর্ঘ তান আছে বলিয়া এই ছন্দে স্বরের উচ্চারণ তত লঘু না রাখিলেও চলে এবং ইচ্ছা করিলে স্বরের উপরই ভোর দেওয়া যাইতে পারে। হুতরাং এইখানেই হলন্ত অক্ষরের অন্তর্গত স্বরবর্ণ যথার্থ গুরু হইতে পারে, যদিও তজ্জন্ত হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক বলিয়া গণ্য হয় না। এই কারণে এত রকমের ছন্দে বরং কতকটা সংস্কৃত বৃত্তছন্দের প্রতিনিধি আনা যাইতে পারে; কারণ, এখানে দুই প্রকারের অক্ষরের জুতা বাগ্‌যন্ত্রের দুই প্রকারের প্রবাস আবশ্যক হয়।

কিন্তু সাধারণতঃ বাংলায় ১৪ স্পন্দনবৈচিত্র্য হইয়া থাকে, তাহা অক্ষরেণেও নহে। ভিন্ন ভিন্ন জাতীয় অক্ষরের সমাবেশ হইতে এই বৈচিত্র্য হয় না, ভিন্ন ভিন্ন মাত্রাব শব্দ ও শব্দসমষ্টির সমাবেশ হইতে ইহা উৎপন্ন হয়। বাংলা ছন্দে যতির অবস্থান এবং তজ্জনিত ছন্দোবিভাগের দক্ষন ঐক্যসূত্র পাওয়া যায়; কিন্তু বৈচিত্র্য আনা যায়—ছেদের অবস্থান এবং তজ্জনিত শ্বাসবিভাগ বা অর্থবিভাগের পারস্পর্য্য হইতে। অমিতাক্ষর ছন্দে এইভাবেই বৈচিত্র্য আনা হইয়া থাকে। তথাকথিত মুক্তবদ্ধ ছন্দে বৈচিত্র্য আনা হয় আর-এক ভাবে। সেখানে যতি ও ছেদ প্রায় এক সঙ্গেই পড়িয়া থাকে, কিন্তু পর্কের মাত্রা এবং প্রতি চরণে পর্কসংখ্যা খুব বাধা-ধরা নয়, আবেগের তীব্রতা অনুসারে বাড়ি বা কমে। অবশ্য এইভাবে বাড়ার বা কমারও একটা নির্দিষ্ট সীমারেখা আছে। তা' ছাড়া, মাঝে মাঝে অতিরিক্ত পদের ব্যবহারের দ্বারাও কিছু বৈচিত্র্য আসে। রবীন্দ্রনাথ ইহার উপরে আবার চরণের মধ্যেই মাঝে মাঝে ছেদ বসাইয়া এবং অন্ত্যমু-প্রাসের বৈচিত্র্য ঘটাইয়া আরও একটু বৈচিত্র্য বাড়াইয়াছেন। এতদ্ভিন্ন পর্কের মধ্যে পর্কাদ্বয়লি সাজাইবার কায়দা হইতেও একটু বৈচিত্র্য আসিতে পারে, কিন্তু সেটা অত্যন্ত ক্ষীণ; কারণ, ছন্দঃপতন না হইলে অত ছোট ছোট ছন্দো-বিভাগের মাত্রা আমাদের শ্রবণকে বিশেষ আকৃষ্ট করিতে পারে না।

বাংলায় প্রতিসম ছন্দোবিভাগগুলি সাধারণতঃ অবিকল এক ছাঁচের হয় না,

কেবলমাত্র তাহাদের মোট মাত্রা সমান থাকে। বাংলা উচ্চারণে সাধারণতঃ খোঁচ-খোঁচ অত্যন্ত কম, স্তত্রাং কোন-একটা বিশেষ ছাঁচে পৰ্কীঙ্গ বা পৰ্ক গঠন কবিলে তাতা স্বেমন চিত্তাকর্ষক হয় না; এবং ববাবর সেই ছাঁচে লেখাব মত শব্দও পাওয়া যায় না। এইজন্ত বাংলা ছন্দে ছাঁচের কাবিগবি দেখাইবার সুযোগ কম, এবং এ জন্ত কবির বিশেষ চেষ্টাও কবেন নাই। কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত মাঝে মাঝে একটা বিশেষ ছাঁচের পৰ্ক অবলম্বন করিয়া কবিতা লেখাব চেষ্টা করিতেন। এ দিক্ দিয়া তাঁহার 'ছন্দহিল্লোল' প্রভৃতি কবিতা উল্লেখযোগ্য। কিন্তু তিনিও এই কবিতাব দুই-এক জায়গায় ছাঁচ বজায় রাখিতে পারেন নাই, এবং মাত্রাসমকল্প হিসাব কবিয়াই তাঁহাকে ছন্দোবিভাগগুলি মিলাইতে হইয়াছিল। চল্‌তি ভাষায় অবস্থা ঘন ঘন স্বাভাবিক স্পষ্ট পড়ে এবং হলন্ত অক্ষরের বহুল ব্যবহারের জন্ত ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত প্রায়ই ঘটে, এবং সে জন্ত অবাধ্য স্বাভাবিক ও স্বাভাবিকহীন এবং স্বাস্থ্য ও হলন্ত অক্ষরের বিভ্রাসের দ্বাৰা বিশেষ একমের ছাঁচ গড়িয়া উঠে ও অনেক দূর পর্যন্ত সেই ছাঁচ বজায় রাখাও সম্ভব। কিন্তু আবার স্বাভাবিকজন্ত ছন্দে মাত্র এক ছাঁচের পৰ্কই বাংলায় চলে। এক ছাঁচে ঢালা কবিতাতেও কিন্তু ছন্দোবিভাগগুলি মাত্রাসমষ্টিই আমাদের ছন্দোবোধের পক্ষে প্রধান। ছাঁচ বদলাইয়া দিলেও মাত্রা সমান থাকিলে বাংলা ছন্দের পক্ষে কিছুমাত্র হানিকর হয় না; এমন কি, পরিবর্তনটাই অনেক সময়ে বানে ধবা পড়ে না।

মৃগ্ধা : বলবল | বনকল : গন্ধে
বিলবল : অলিবল | গুঞ্জবে : ছন্দে

এই দুইটি পংক্তিতে পূর্বের ছাঁচ ববাবব একরকম নাই, দ্বিতীয় পংক্তিতে যথেষ্ট পরিবর্তন হইয়াছে, তত্রাচ পাড়বার সময় ছাঁচের পরিবর্তনটা বিশেষ লক্ষ্যীভূত হয় না, পৰ্ক ও পৰ্কীঙ্গের সংখ্যা এবং মাত্রা সমান আছে বলিয়া ববাবর ছন্দের একই বোধ হয়, বৈচিত্র্যের আভাস আসে না।

মানুষের অবয়বে প্রতিসম অঙ্গগুলি যেমন ঠিক এক মাপের হয় না, তেমনি ছন্দের প্রতি অংশগুলি মাত্রায় সর্বদা ঠিক সমান হয় না। সময়ে সময়ে পূর্ণচ্ছেদের (major breath pause-এব) ঠিক পূর্বের বিভাগটি একটু মাত্রায় ছোট হয়, এবং তদ্বারাই পূর্ণচ্ছেদের অবস্থান পূর্ব হইতেই বুঝা যায়।

এইখানে গন্ত ও পত্নের মধ্যে পার্থক্যের কথা একটু বলা আবশ্যক। পূর্বেরই বলা হইয়াছে যে, বাংলা ছন্দের উপকরণ—পৰ্ক, এবং এক এক বারের বোঁকে

বাক্যের ষড়তা উচ্চারণ করা হয়, তাহাকেই বলা হয় পর্ক। কিন্তু পর্কবিভাগ বাঙালীর কথননীতির একটি লক্ষণ, এবং গড়েও এইরূপ পর্কবিভাগ আছে। প্রায়শঃ গড়ের পর্কগুলিও সমান হইয়া থাকে, কিন্তু গড়ের পর্কগুলির পারস্পর্যের মধ্যে কোন নক্সা বা ছাঁচ দেখা যায় না। নিজের উদাহরণ হইতে সাধারণ গড়ের লক্ষণ বুঝা যাইবে (বন্ধনীভুক্ত সংখ্যাব দ্বারা পর্কের মাত্রানির্দেশ করা হইয়াছে)।

দুর্কড়ি। কি চাই? (৩)।

কাঙালী। আজ্ঞে, (৩)। নশাব হচেন (৬)। দেশহিতৈষী (৬)।

দুর্কড়ি। তা'ত (৩)। সকলেই জানে (৬)। কিন্তু (২)। আসল ব্যাপারটা (৬)।

কি? (২)।

কাঙালী। আপনি সাধারণের (৮)। হিতের জন্ত (৬)। প্রাপণ—

দুর্কড়ি।

—ক'রে (৬)।

ওকালতি ব্যবসা (৬)। চালাচ্ছি ॥ তাও (৬)। কারো অবিস্মিত নেই (৮)।

(হাস্তকৌতুক, রবীন্দ্রনাথ)

দেখা যাইতেছে যে, সাধারণ বাংলা কথোপকথনের ভাষাতেও বিশেষ এক প্রকারের অর্থাৎ ছয় মাত্রার পর্ক বহুল ব্যবহৃত হয়। রবীন্দ্রনাথ এইটি বুঝিয়াই তাঁহার কবিতায় ছয়মাত্রার পর্ক খুব বেশী ব্যবহাব করিয়াছেন।

ছন্দোলক্ষণাত্মক গড়ে অনেক সময়ে সমমাত্রার বা কোন বিশেষ আদর্শাছুযায়ী পরিমিত মাত্রার পর্কের সমাবেশ দেখা যায়। নিজের উদাহরণে আট মাত্রার পর্কের পাবস্প্য পাওয়া যায়।—

তখন। রমণীয় চিত্রকূটে (৮)। অর্ক ও কেতকী পুষ্প (৮)। কুটিয়া উঠিয়াছিল (৮),। আশ্র ও লোপ্র কল (৮)। পক্ষ হইয়া (৬)। শাখাগ্রে ঢুলিতেছিল (৮)।

(রামায়ণী কথা, দীনেশচন্দ্র সেন)

তবে পড়ে ও ছন্দোলক্ষণাত্মক গড়ে তফাৎ কি? গড়ে পর্কবিভাগ থাকিলেও, সেখানে বিভাগের সূত্র বোঁকের ধ্বনির দিক্ দিয়া নহে—অথের দিক্ দিয়া; প্রত্যেক পর্ক একটি বাক্যাংশ বা অর্থবাচক বিভাগ (Sense Group)। ছন্দ সেখানে সম্পূর্ণরূপে অর্থবাচক বিভাগের অধীন। পড়ে কিন্তু প্রত্যেকটি বিভাগের অর্থ অপেক্ষা ধ্বনিরই প্রাধান্য অধিক, যদিও অনেক সময়েই পড়ের এক-একটি বিভাগ এক-একটি বাক্যাংশ বা অর্থবাচক বিভাগের সহিত অভিন্ন। তত্রাচ পড়ের মধ্যে অন্যান্যপ্রাস, স্বরাধাত ইত্যাদির অবস্থান হইতে পড়ে যে ধ্বনি অনুসারেই এক একটি বিভাগ হইয়া থাকে তাহা স্পষ্ট বুঝা যায়।

কিন্তু গন্ত ও গন্তের বৈলক্ষণ্য স্পষ্ট প্রতীত হয় যতির অবস্থান হইতে। পঠে প্রান্ত চরণের শেষে যতি থাকিবে, পূর্ণযতি কিংবা ছেদ না থাকিলেও অস্থতঃ অর্দ্ধযতি থাকিবে। যতির অবস্থান পঠে বিশেষ কোন নক্সা বা আদর্শ অনুসারে নিয়মিত হইয়া থাকে। গঠে কিন্তু যতির অবস্থান কোন নিয়ম বা নক্সা অনুযায়ী হয় না; বাক্য বা বাক্যাংশের শেষে অর্থবোধের পূর্ণতা অনুযায়ী ছেদ পড়ে। পঠে চার-পাঁচটি পর্কের পরেই পূর্ণচ্ছেদ পড়া দরকার। গঠে আট, দশ বা আরও বেশী সংখ্যক পর্কের পরে পূর্ণচ্ছেদ পড়িতে পাবে। *

মাত্রা

এইবার মাত্রার কথা কিছু বলা আবশ্যক। গানে কবিতা য উভয়ই মাত্রা অর্থে কালপরিমাণ বুঝায়।

পূর্বেই বলিয়াছি যে, বাংলা কাব্যে যদিও অক্ষরের মধ্যে মাত্রাভেদ দেখা যায়, তথাপি সে ভেদের দৃশ্য অক্ষরের মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন জাতিভেদ বঙ্গনা বরা যায় না। সেইজন্ত গ্রীক iamb, trochee, spondee প্রভৃতি foot, এবং সংস্কৃতে ‘ঘ’ ‘ম’ ‘ত’ ‘ব’ প্রভৃতি গণ, বিভিন্ন গুণের অক্ষরের বিশেষ সমাবেশ বলিয়া বিশিষ্ট স্পন্দনবস্তু; বাংলায় পর্ক বা পর্কাজ সে ব্রকম কিছু নয়।

ছন্দশাস্ত্রে মাত্রা বা কাল পরিমাণের আসল তাৎপর্য্য কি, বুঝা দরকার। ছন্দশাস্ত্রের কাল পদ্যবিজ্ঞার কাল নহে, অর্থাৎ বিষয়ি নিরপেক্ষ (objective) নহে, কালমানযন্ত্রে ইহা ঠিক ধরা পড়ে না। পূর্বেই মাত্রা- বা কাল-পরিমাণ বলিতে পর্কের প্রথম অক্ষরের উচ্চারণ হইতে শেষ অক্ষরের উচ্চারণ পর্য্যন্ত যে নিরপেক্ষ কাল অতিবাহিত হয়, তাহাকে নির্দেশ করা হয় না। অনেক সময়ে দেখা যায় যে, পর্কের মধ্যে বিরামস্থান, এমন কি পূর্ণচ্ছেদের ব্যবস্থা বহিষ্কারে, কিন্তু মাত্রাব হিসাবে সময়ে বিরাম বা ছেদের কাল যে-কোন অক্ষরের উচ্চারণের কাল হইতে দীর্ঘ হইলেও উপেক্ষিত হয়। যেমন—

মৃগেন্দ্রকেশরী,

(ক) কবে, * হে বীর কেশরী | সম্ভাষে শৃগালে

(খ) মিত্র ভাবে / * * অগ্র দাস | বিজ্ঞতম ভূমি

(গ) অবিদিত নহে কিছু | তোমার চরণে।

* মূলপ্রবন্ধ *Studies in the Rhythm of Bengali Prose and Prose verse* (Journal of the Department of Letters, Cal Univ., Vol. XXVII) প্রথম।

এই কয়টি সংকীর্ণে ছান্দর নিয়মে ক=খ=গ, অথচ পূর্ব কয়টির মধ্যে একটিতে কোনরূপ ছেদ নাই, একটিতে উপচ্ছেদ, অপরটিতে পূর্ণচ্ছেদ রহিয়াছে। যদি মাত্র নিরপেক্ষ কালপরিমাণের উপর মাত্রাবিচার নির্ভর করিত, তবে এরূপ হইত না।

ছন্দেব কাল বায়ুগতের নিরপেক্ষ কাল নহে। অক্ষরের উচ্চারণের নিমিত্ত বায়ুগতের প্রয়াসের উপা ইহা নির্ভর করে। এই প্রয়াসের পরিমাণ অনুসারে অক্ষরের মাত্রাবোধ ভিন্ন। পূর্বের অন্তর্গত অক্ষরের মাত্রাসমষ্টির উপরই পূর্বের মাত্রাবিমাণ নির্ভর করে। সুতরাং ছেদ বা বিরাম পূর্বের মধ্যে থাকিলে তাহাতে মাত্রাসংখ্যার চিত্রবিশেষ হয় না। মাত্রাব ভিত্তি হইতেছে—বায়ুগতের প্রয়াস, মায়ান আদর্শ চিত্রের অন্তর্ভুক্তিতে। বিশেষ বিশেষ অক্ষরের উচ্চারণের জন্য প্রয়াসের কাল অনুসারে চিত্রে ভিন্ন ভিন্ন মাত্রাব উপলব্ধি হয়,—কোনটি হ্রস্ব, কোনটি দীর্ঘ, কোনটি পুত বলিয়া জ্ঞান হয়। কিন্তু এইরূপ মাত্রার কাল, মোটামুটি উচ্চারণ-প্রয়াসের ক্ষুদ্র আবশ্যক নিরপেক্ষ কালের অনুরূপী হইলেও, ঠিক তাহার অনুপাতের উপর নির্ভর করে না। যদি উচ্চারণের নিরপেক্ষ কাল হিসাব করা হয়, তবে দেখা যাইবে যে, দীর্ঘ বা দ্বিমাত্রিক অক্ষর মাত্রই পরস্পর সমান নহে, এবং হ্রস্ব বা একমাত্রিক অক্ষর মাত্রই পরস্পর সমান নহে; কিংবা যে-কোন দীর্ঘ অক্ষর যে-কোন হ্রস্ব অক্ষরের দ্বিগুণ নহে। মাত্রাবোধের জন্য ভাষার উচ্চারণপদ্ধতি, ছন্দের রীতি ইত্যাদিতে ব্যুৎপত্তি থাকা দরকার। কোন বিশেষ স্থলে একটি অক্ষরের অবস্থান, শব্দের অর্থগৌরব ইত্যাদিতেও ছন্দো-রসিকের মাত্রাজ্ঞান জন্মে।

সুধু বাংলা নহে, সমস্ত ভাষাতেই ছন্দে অক্ষরের মাত্রার এই তাৎপর্য। এই উপলক্ষে ইংরেজী ছন্দের long ও short সম্বন্ধে Professor Saintsbury-র মত উদ্ধৃত করা যাইতে পারে: “They (long and short) represent two values which, though no doubt by no means always identical in themselves, are invariably, unmistakably, and at once, distinguished by the ear,—it is partly, and in English rather largely, created by the poet, but that this creation is conditioned by certain conventions of the language, of which accent is one but only one.”

যাহা ইউক, বাংলাতেও বেশীর ভাগ ক্ষেত্রে অক্ষরের মাত্রা পূর্বনির্দিষ্ট হয় না। ইংরেজীতে যেমন বেশীর ভাগ অক্ষর Common Syllable অর্থাৎ

অবস্থা অনুসারে accented বা unaccented হইতে পারে, বাংলাতেও তদ্রূপ। বাংলাতেও অনেক অক্ষরকেই ইচ্ছামত হ্রস্ব বা দীর্ঘ করা যাইতে পারে। বাংলা উচ্চারণে যে এইরূপ হইয়া থাকে, তাহাৰ উদাহরণ পূর্বেই দিয়াছি। যেহেতু অক্ষরের হ্রস্বীকরণ ও দীর্ঘীকরণের কীতি বাংলা ছন্দের একটি বিশিষ্ট লক্ষণ। সংস্কৃত প্রভৃতি ভাষার ছন্দের তুলনায় বাংলা ছন্দের এই একটি প্রধান স্ববিধা কিংবা এই একটি প্রধান দুর্বলতা—উভয়ই বলা যাইতে পারে।

অনিবন্ধ বাংলায় মাত্রা আপেক্ষিক, অর্থাৎ সন্নিহিত অথবা এক্ষরের তুলনামূলক কোন অপেক্ষে দীর্ঘ বলা হয়, নিরপেক্ষ মিনিট সেকেন্ড হিসাবে নহে। উচ্চারণে সেই সময় লাগিলেই যতটুকু সেই অক্ষরকেই সন্নিহিত অক্ষরের তুলনায় হ্রস্ব বলা যাইতে পারে। যেমন,

‘হে বঙ্গ ভাঙবে তব | বিবিধ রতন’

এই পঙ্ক্তিতে ‘বঙ্’ একটি হ্রস্ব অক্ষর, আবার

‘জননি বঙ্গ | ভাষা এ জীবনে | চাহিনা অর্থ | চাহিনা মান’

এই পঙ্ক্তিতে ‘বঙ্’ একটি দীর্ঘ অক্ষর। এই দুই প্রায়গাত্যে ঠিক ‘বঙ্’ অক্ষরটির উচ্চারণে যে কালের বেশী তারতম্য হয়, তাহা নহে। কিন্তু প্রথম ক্ষেত্রে সমস্ত চরণটি একটি ছব কবিতা বা টানিয়া পড়া হয় এবং জতরং প্রত্যেকটি অক্ষরকেই প্রায় সমান কবিতা তোলা হয়। সুতরাং পবম্পরের সহিত সমান বলিয়া প্রত্যেক অক্ষরটিকেই হ্রস্ব বলা যায়। দ্বিতীয় ক্ষেত্রে খুব লঘুভাবে স্বরের উচ্চারণ হয় বলিয়া হ্রস্ব ‘বঙ্’ অক্ষরটির উচ্চারণের কাল অপেক্ষা নিকটের অন্য অক্ষরের উচ্চারণের কাল কম বলিয়া স্পষ্ট অনুভূত হয়; সুতরাং এখানে ‘বঙ্’ অক্ষরটিকে দীর্ঘ বলা হইয়া থাকে।

সুস্মারূপে বিচার করিলে দেখা যায় যে, সাধারণ উচ্চারণে বিভিন্ন অক্ষরের মাত্রার বহু বৈচিত্র্য হইয়া থাকে। একই অক্ষরের উচ্চারণে একই মাত্রা সব সময়ে বজায় রাখা যায় না, কিছু কিছু ইতরবিশেষ সর্বদাই হইয়া থাকে। ধ্বনি-বিজ্ঞানে সাধারণতঃ হ্রস্ব, নাস্তিদীর্ঘ, দীর্ঘ—অক্ষরকেই তিন শ্রেণী করা হইয়া থাকে। চল্লিশাত্ত্বক কিন্তু একমাত্রিক ও দ্বিমাত্রিক—এই দুই শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত স্বীকার করা হয়, যদিও উচ্চারণের জন্য এক মাত্রা ও দুই মাত্রার মধ্যবর্তী যে-কোন ভাঙ্গাংশ-পরিমিত কালের আবশ্যক হইতে পারে। কারণ, আসলে ছন্দের মাত্রা নির্ণীত হয় চিত্তের অনুভূতিতে, বৈজ্ঞানিকের কালমাত্রা নহে।

বাংলা ছন্দে কদাচ কোন অক্ষরকে ছন্দের খাতিরে ত্রিমাাত্রিক বলিয়া ধরা হইয়া থাকে।

এই স্থলে কাব্যছন্দের মাত্রা ও সঙ্গীতের মাত্রার মধ্যে পার্থক্য নির্দেশ করা উচিত। সঙ্গীতের মাত্রার একটি নির্দিষ্ট নিরপেক্ষ কালপরিমাণ আছে; ঘড়ির দোলকের এক দিক্ হইতে আর-এক দিকে গতির কাল অথবা ঐকরূপ অথ কোন নিরপেক্ষ কালকে ইহার আদর্শ। সঙ্গীতের তালবিভাগের কালপরিমাণ ঠিক ঠিক বজায় রাখার জন্য উচ্চারণের ইত্যবশ্যক করা হইয়া থাকে। কাব্যছন্দে কিন্তু ভিন্ন ভিন্ন কবিতায় মাত্রার কালকে বিভিন্ন হইয়া থাকে; এমন কি, এক কবিতারই ভিন্ন ভিন্ন চরণে গতিবেগের পরিবর্তন ও মাত্রার কালাঙ্কের পরিবর্তন হইতে পারে। এইরূপ পরিবর্তন দ্বারাই কবিতাতে অনেক সময়ে আবেগের হ্রাসবৃদ্ধি ও পরিবর্তন বুঝা যায়। যাহারা রবীন্দ্রনাথের ‘বর্ষশেষ’ কবিতার যথাযথ আবৃত্তি শুনিয়াছেন, তাহারা জানেন, কি স্বকোশলে গতিবেগের পরিবর্তনের দ্বারা আসন্ন ব্যতিকার ভয়ালতা, বৃষ্টিপাতের তীব্রতা, ঝঞ্ঝার মত্ততা, বায়ুবেগেব হ্রাসবৃদ্ধি, এবং ব্যতিকার অন্তে স্নিগ্ধ শান্তি—এই সব রকমেব ভাব প্রকাশ করা হইয়া থাকে। এতদ্ভিন্ন কাব্যছন্দে, যত দূর সম্ভব, সাধারণ উচ্চারণেব মাত্রা বজায় রাখিতে হয়; সঙ্গীতে যেমন যে-কোন অক্ষরকে সিকি মাত্রা পর্য্যন্ত হ্রস্ব এবং চার মাত্রা পর্য্যন্ত দীর্ঘ করা যায়, কবিতায় ততটা করা চলে না।

অবশ্য ভারতীয় সঙ্গীতের সহিত ভারতীয়, তথা বাংলা কাব্যছন্দের সম্পর্ক অতি ঘনিষ্ঠ। ভারতীয় কাব্য ও সঙ্গীতের পদ্ধতি মূলতঃ একই, প্রাচীন সঙ্গীত ও প্রাচীন কবিতার মধ্যে সৌসদৃশ্য এত বেশী যে, তাহাদের ভিন্ন করিয়া চেনাই কঠিন। বাংলা কবিতায় প্রচলিত ছন্দগুলি যে সঙ্গীতের তালবিভাগ হইতে উৎপন্ন, তাহাও বেশ বুঝা যায়। পরে কিন্তু সঙ্গীত ও কাব্যছন্দ ক্রমেই পৃথক পৃথক পথ অবলম্বন করিয়াছে। সঙ্গীতে সুরের সন্নিবেশের দিক্ দিয়া নানা বৈচিত্র্য আসিয়াছে, কিন্তু তালবিভাগের পদ্ধতি বরাবর প্রায় একরূপ আছে। বাংলায় কিন্তু পর্ববিভাগের মধ্যে ক্রমেই বৈচিত্র্য আসিতেছে; বিশেষতঃ blank verse ও অন্যান্য অমিতাক্ষর ছন্দে ও তথাকথিত মুক্তবদ্ধ ছন্দে নানাভাবে বৈচিত্র্যকেই মূল ভিত্তি করিয়া ছন্দোন্নয়নের চেষ্টা করা হইয়াছে।

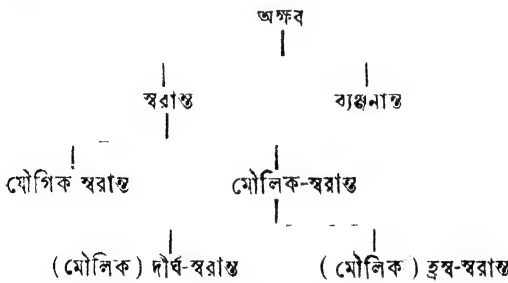
মাত্রাপদ্ধতি

এক হিসাবে বাংলা ছন্দের প্রকৃতি সংস্কৃত, আরবী, ইংরেজী ছন্দের প্রকৃতি হইতে বিভিন্ন। অন্যান্য ভাষার ত্রায় বাংলায় ছন্দ একটা বাধা

উচ্চারণের দ্বারা নির্দিষ্ট হয় না। বরং এক একটি বিশেষ ছন্দোবদ্ধ অক্ষরেই বাংলা কাব্যে অনেক সময়ে উচ্চারণ স্থির হয়। পূর্বোল্লিখিত বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতির পরিবর্তনশীলতার জগ্ৰহই এক্ষণে হওয়া সম্ভব। অবশ্য বাংলা কবিতায় যে-কোন চরণে যে-কোন ছন্দ চাপাইয়া দেওয়া যায় না; কারণ যতদূর সম্ভব সাধারণ কথোপকথনেব উচ্চারণ কবিতায় বজায় রাখা দরকার। কিন্তু শেষ পর্য্যন্ত ছন্দোবদ্ধ অক্ষরেই কবিতায় শব্দে ও অক্ষরের মাত্রা ইত্যাদি স্থির হইয়া থাকে।

বাগ্মত্বের স্বল্পতম প্রয়াসে শব্দের যেটুকু উচ্চারণ করা যায়, তাহারই নাম syllable বা অক্ষর। অক্ষরই উচ্চারণের মূল উপাদান। প্রত্যেক অক্ষরের মধ্যে মাত্র একটি করিয়া স্বরবর্ণ থাকে। অক্ষরের অন্তর্গত স্বরের পূর্বে ও পরে ব্যঞ্জনবর্ণ থাকিতে পারে বা না-ও থাকিতে পারে। সূক্ষ্মভাবে বলিতে গেলে, এক একটি অক্ষর syllabic ও non-syllabic-এর সমষ্টি মাত্র। সাধারণতঃ স্বরবর্ণই syllabic এবং ব্যঞ্জনবর্ণ non-syllabic হইয়া থাকে। কিন্তু ষাঁহারা প্রনিবিজ্ঞানেব খবর রাখেন, তাঁহারা জানেন যে, সময়ে সময়ে ব্যঞ্জনবর্ণও syllabic এবং স্বরবর্ণও non-syllabic হইয়া থাকে।

ছন্দেব দিক্ হইতে নিম্নলিখিত ভাবে বাংলা অক্ষরের শ্রেণীবিভাগ করা যাইতে পারে :—



বলা বাহুল্য যে, ছন্দোবিচারের সময়ে, syllable বা অক্ষর, vowel বা স্বর, consonant বা ব্যঞ্জন, diphthong বা যৌগিক স্বর ইত্যাদি শব্দ ভাষাতত্ত্বের ব্যবহৃত অর্থে বুঝিতে হইবে। লিখনপদ্ধতির বা লৌকিক ব্যবহারের চল্টি অর্থে বুঝিলে প্রমাদগ্রস্ত হইতে হইবে। মনে রাখিতে হইবে যে, যদিও বাংলা বর্ণমালায় মাত্র 'ঐ' এবং 'ঔ' এই দুইটি যৌগিক স্বর দেখান হয়, তত্রাচ বাংলায়

বাস্তবিক পক্ষে বহু যৌগিক স্বরের ব্যবহার আছে। 'থাই' 'দাও' প্রভৃতি শব্দ বাস্তবিক একাক্ষর ও যৌগিক-স্বরাস্ত। তন্মনি মনে রাখিতে হইবে যে, বাংলায় মৌলিক স্বর মাত্রেরই সাধাবণতঃ হ্রস্ব; 'ঈ', 'ঊ', 'আ', 'ও' প্রভৃতির হ্রস্ব উচ্চারণই হইয়া থাকে।

গঠনের দিক দিয়া অক্ষরের মধ্যে দুইই প্রধান। স্বরের পূর্বে ব্যঞ্জনবর্ণ থাকিলে তদ্বারা স্বরের একটি বিশিষ্ট আকার দেখা হয় যাহা। কিন্তু অক্ষরের মধ্যে যদি স্বরের পরে ব্যঞ্জনবর্ণ থাকে, তবে অক্ষরের দৈর্ঘ্য কিছু বাড়িয়া যায়। প্রায় সকল ভাষাতেই সাধাবণতঃ স্বরের দৈর্ঘ্য অনুসারে মাতানিরূপণ হইয়া থাকে।

নিত্য-দীর্ঘ মৌলিক স্বরবর্ণ বাংলায় নাই। সুতরাং মৌলিক-স্বরাস্ত অক্ষর-মাত্রেরই সাধাবণতঃ হ্রস্ব বলিয়া ধরা হইয়া থাকে। কিন্তু হ্রস্ব অক্ষর ও যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষরের কিছু বৈশিষ্ট্য আছে। একই লয়ে একটি যৌগিক-স্বরাস্ত ও একটি হ্রস্ব অক্ষর পড়িলে দেখা যাইবে যে, হ্রস্ব অক্ষরের উচ্চারণে কিছু সময় বেশী লাগে। কিন্তু কিছু দ্রুত লয়ে হ্রস্ব অক্ষর পড়িলে মধ্য লয়ে স্বরাস্ত অক্ষরের সমান হইতে পারে। ইহাকেই বলে হ্রস্বীকরণ, বাংলা ছন্দের ইহা একটি বিশেষ গুণ। যেমন হ্রস্বীকরণ, তেমন হ্রস্ব অক্ষরের দীর্ঘীকরণও বাংলায় চলে। বিলম্বিত লয়ে হ্রস্ব অক্ষর পড়িলে বা হ্রস্ব অক্ষরের অন্ত্য ব্যঞ্জনবর্ণের পূর্বে একটি বিবাম লইলে, হ্রস্ব অক্ষর মধ্য লয়ে স্বরাস্ত অক্ষরের দ্বিগুণ হইতে পারে।

যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর সম্বন্ধে হ্রস্ব অক্ষরের একই বিধি। যৌগিক স্বরের মধ্যে দুইটি স্বরের উপাদান থাকে। তন্মধ্যে পৃথকটি পূর্নোচ্চারিত ও প্রধান, দ্বিতীয়টি অপ্রধান, non-syllabic, প্রায় ব্যঞ্জনবর্ণ সমান (consonantal)। অবশ্য যৌগিক স্বরকে ভাঙ্গিয়া দুইটি পৃথক স্পষ্টোচ্চারিত স্বরে পরিবর্তন করা চলে, কিন্তু তখন তাহা বা দুইটি পৃথক অক্ষরের অন্তর্ভুক্ত হয়। 'যাও' শব্দটি একাক্ষর যৌগিক-স্বরাস্ত; কিন্তু 'যেও' শব্দটি দ্ব্যক্ষর। 'দর থেকে বেরিয়া যাও' এবং 'আমাদের বাড়ী যেও' এই দুইটি বাক্য তুলনা করিলেই ইহা বুঝা যাইবে। যাহা হউক, যথার্থ যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর মৌলিক-স্বরাস্ত অক্ষর অপেক্ষা দ্বিগুণ দীর্ঘ। সুতরাং ইহাকে হয় হ্রস্বীকরণ বা দ্ব্যাক্ষরিক, না-হয় দীর্ঘীকরণের দ্বারা দ্বিমাত্রিক বলিয়া ধরিতে হইবে। ইহাদেবও যথেষ্ট হ্রস্বীকরণ বাংলায় চলে না। প্রতি পরীক্ষে অন্ততঃ একটি লঘু (স্বরাস্ত হ্রস্ব বা হ্রস্ব দীর্ঘ) অক্ষর রাখিতে হইবে ইহাই মোটামুটি নিয়ম।

অক্ষরের মাত্রা সম্বন্ধে এই কয়টি রীতি লিপিবদ্ধ করা যাইতে পারে :—

(১) বাংলায় মৌলিক-স্ববাস্ত সমস্ত অক্ষরই হ্রস্ব বা একমাত্রিক ।

[১ক] কিন্তু স্থানবিশেষে হ্রস্ব স্বরও আবশ্যিকমত দীর্ঘ বা দ্বিমাত্রিক হইতে পারে ; যথা—

ঐ(অ) Onomatopoeic বা একাক্ষর অন্তর্ভাব শব্দ এবং in'jectional বা আস্থান আবেগ ইত্যাদিসূচক শব্দ । যথা—

হী হী শব্দে । অটবী পূরিছে (ছায়াময়ী, হেমচন্দ্র)

না—না—না । মানবের তরে (হৃদয় কামিনী রাগ)

(আ) যে শব্দের অন্ত্য অক্ষর লুপ্ত হইয়াছে, তাহার শেষ অক্ষর । যথা—

নাচ'ত : সীতারাম । কাকাল : বৈকিণে (গ্রামা ছড়া)

(ই) তৎসম শব্দে যে অক্ষর সংস্কৃতমতে দীর্ঘ । যথা—

ভীত বদনা । পৃথিবী হেবিছে (ছায়াময়ী, হেমচন্দ্র)

(২) হলন্ত অক্ষর অর্থাৎ ব্যঞ্জনান্ত ও যৌগিক স্বরান্ত অক্ষরকে দীর্ঘ ধরা যাইতে পারে, এবং ইচ্ছা কবিলে হ্রস্বও ধরা যাইতে পারে ।

[২ক] শব্দের অন্তে হলন্ত অক্ষর থাকিলে তাহাকে দীর্ঘ ধরাই সাধারণ রীতি ।

উপরি-লিপিত নিয়মগুলিতে মাত্র একটা সাধারণ প্রথা নির্দেশ করা হইয়াছে । কিন্তু ছন্দের আবশ্যিকমতই শেষ পর্য্যন্ত অক্ষরের মাত্রা স্থির হয় । বিস্তারিত নিয়ম “বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব” নামক অধ্যায়ে দেওয়া হইয়াছে ।

বাংলা মুক্তবন্ধ ছন্দ*

কেহ কেহ বলিয়াছেন যে রবীন্দ্রনাথের “বলাকা”র ছন্দ ‘যোগিক মুক্তক’, “পলাতকা”র ছন্দ ‘স্বরবৃত্ত মুক্তক’ এবং “সাগরিকা”র ছন্দ ‘মাত্রাবৃত্ত মুক্তক’। অর্থাৎ তাঁহারা বলিতে চান যে কেবলমাত্র পর্কের মাত্রা বিচারের দিক্ দিয়াই ঐ তিন ধরণের ছন্দে পার্থক্য আছে, নহিলে ছন্দের আদর্শ হিসাবে তাহারা সকলেই একরূপ, সকলেই free verse বা মুক্তক। ‘বলাকা’র ছন্দ free verse আখ্যা পাইতে পারে কি-না তাহা পবে আলোচনা করিতেছি। কিন্তু ‘বলাকা’য় ছন্দের আদর্শ যে ‘পলাতকা’ বা ‘সাগরিকা’র ছন্দের আদর্শ হইতে সম্পূর্ণ পৃথক্ এ সম্বন্ধে কোন সন্দেহ নাই। ‘বলাকা,’ ‘পলাতকা’ বা ‘সাগরিকা’—সর্বত্রই অবশ্য পংক্তির দৈর্ঘ্য অনিয়মিত। কিন্তু পংক্তির দৈর্ঘ্য মাপিয়া ত ছন্দের পরিচয় পাওয়া যায় না। পংক্তি (printed line) অনেক লম্বে কেবলমাত্র অন্ত্যমুদ্রাস (rime) নির্দেশের জন্য ব্যবহৃত হয়। ‘বলাকা’র পংক্তি এই উদ্দেশ্যেই ব্যবহৃত হইয়াছে। পংক্তিকে আশ্রয় করিয়া ছন্দের প্রকৃতি নির্ণয় করিতে যাওয়া চলে না। অনেক স্থলে অবশ্য পংক্তি চরণের (prosodie line or verse) সহিত এক। কিন্তু সে সব স্থলেও পংক্তির বা চরণের দৈর্ঘ্য মাপিয়া ছন্দের প্রকৃতি বুঝা যায় না; বাংলা ছন্দের উপকরণ—পর্ক (measure বা bar), এবং পর্ক এক একটি impulse-group অর্থাৎ এক এক বোঁকে উচ্চারিত শব্দসমষ্টি। পর্কের মাত্রা, গঠনপ্রকৃতি ও পরস্পর সমাবেশের রীতির উপরই ছন্দের প্রকৃতি নির্ভর করে। দুইটি চরণের দৈর্ঘ্য এক হইয়া যদি পর্কের মাত্রা ও পর্কসমাবেশের রীতি বিভিন্ন হয়, তবে ছন্দও পৃথক্ হইয়া যাইবে।

“মনে পড়ে গৃহকোণে মিটি মিটি আলো”

“হৃদয় আজি মোর কেমনে গেলো খুলি”—

এই দুইটি চরণের দৈর্ঘ্য সমান, কিন্তু পর্ক বিভিন্ন বলিয়া ছন্দও পৃথক্।

* কবি সত্যেন্দ্রনাথ vers libre বা free verse-র প্রতিশব্দ হিসাবে ‘মুক্তবন্ধ’ শব্দটি ব্যবহার করিয়া গিয়াছেন।

এই সাধারণ কথাগুলি স্মরণ রাখিলে কেহ ‘বলাকা’ ও ‘পলাতকা’র ছন্দের আদর্শ এক—এইরূপ ভ্রম করিবেন না।

‘পলাতকা’ হইতে কয়েকটি পংক্তি লইয়া তাহার ছন্দোলিপি করা যাক।—

পর্কসংখ্যা

মা কৈদে কর | “মঞ্জুরী মোব | ঐ তো কচি | মেহে, = ৪

ওরি সঙ্গে | বিধে দেবে ? | বসে ওর | চেয়ে = ৪

পাঁচ ওণো সে | বড়ো ;— = ২

তাকে দেখে | বাছা আমার | ভয়েই জড় | সড়। = ৪

এমন বিয়ে | ঘটতে দেবো | না কো।” = ৩

বাগ ব’ললে, | “কান্না তোমার | রাখে ; = ৩

পঞ্চাননকে | পাওয়া গেছে | অনেক দিনের | পোজে, = ৪

জানো না কি | মস্ত কলীন | ও-যে। = ৩

সমাজে তো | উঠত হবে | সেটা কি কেউ | ভাবো ? = ৪

ওকে ছাড়লে | পাত্র কোণার | পাবো ?” = ৩

উপরেব উদাহরণ হইতেই ‘পলাতকা’র ছন্দের পরিচয় পাওয়া যাইবে। দেখা যাইতেছে যে এখানে মাত্র এক প্রকারের পর্ক অর্থাৎ চার মাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হইয়াছে। প্রতি জোড়া পংক্তির শেষে মিল আছে। প্রতি পংক্তিই এক একটি চরণ, অর্থাৎ প্রত্যেক পংক্তির শেষে পূর্ণ যতি। চরণে পর্কসংখ্যা খুব নিয়মিত নয়,—দুই, তিন, চার পর্কের চরণ দেখা যাইতেছে। বাংলা ছন্দেব বহুপ্রচলিত রীতি অনুসারে শেষ পর্কটি অপূর্ণ। বাংলায় চার মাত্রার ছন্দে সাধারণতঃ প্রতি চরণে তিনটি পূর্ণ ও একটি অপূর্ণ—মোট চারটি পর্ক থাকে। উপরেব পংক্তিগুলিতে সেই ছন্দেই অনুসরণ করা হইয়াছে, তবে, মাঝে মাঝে এক একটি চরণে একটি বা দুইটি পর্ক কম আছে। অধিকসংখ্যক পর্কের চরণের সহিত অপেক্ষাকৃত অল্পসংখ্যক পর্কের চরণের সমাবেশ করিয়া স্তবক রচনার দৃষ্টান্ত বাংলায় যথেষ্ট পাওয়া যায়, রবীন্দ্রনাথের কাব্যেও এই প্রথা বহুল পরিমাণে দৃষ্ট হয়। যেমন—

শুধু অকারণ | পুলকে

নদী জলে-পড়া | আলোর মতন | ছুটে যা কলকে | কলকে

ধরণীর পরে | শিখিল বাঁধন

কলমল প্রাণ | করিস যাপন,

ছুঁয়ে থেকে ছলে | শিশির যেমন | শিরীষ ফুলের | জলকে।

মধুর তানে | ভরে ওঠ গানে | শুধু অকারণ | পুলকে।

(কণিকা, রবীন্দ্রনাথ)

এই চরণস্বরূপকে অবশ্য কেহই free verse বলিবেন না। কিন্তু এখানে পরসমাবেশের যে আদর্শ, ‘পলাতকা’ হইতে উদ্ধৃত পংক্তিগুলিতেও মূলতঃ তাই। অবশ্য ‘ক্ষণিকা’ হইতে উদ্ধৃত কবিতাটিতে বিভিন্ন দৈর্ঘ্যের চরণের সমাবেশে স্তবক (stanza) গড়িবার একটি সুদৃঢ় আদর্শ আছে। ‘পলাতকা’য় সেরূপ কোন সুদৃঢ় আদর্শ নাই; দেখা যায় যে এক একটি চরণ কখন হ্রস্ব, কখন দীর্ঘ হইতেছে। (কিন্তু পাঁচ পঙ্কীর বেশী দীর্ঘ চরণ নাই, তদপেক্ষা অধিক সংখ্যক পঙ্কীর চরণ বাংলায় চলে না।) কিন্তু চরণে চরণে মিল রাখিয়া তাহাদের মধ্যে একরূপ সংশ্লিষ্ট রাধা হইয়াছে। মাঝে মাঝে কয়েকটি চরণ-পরম্পরা লইয়া পরিষ্কার স্তবকগঠনের আভাসও ঘেন আসে; যেমন উদ্ধৃত পংক্তিগুলির শেষ চারটি চরণ একটি সুপরিচিত আদর্শে গঠিত স্তবক হইয়া উঠিয়াছে। বাহা হউক, স্তবকগঠনের সুদৃঢ় আদর্শ নাই বলিয়াই কোন কবিতাকে free verse বলা যায় না। কবি Wordsworth-এর *Ode on the Immortality of Immortality*তে ছন্দোগঠনেও যে আদর্শ, এখানেও সেই আদর্শ।—

Number of feet

There was a time when mead ow, grove, and stream, = 5
The earth and eve ry comm on sight = 1
To me did seem = 2
Appa relled in celes tial light, = 4
The glo ry and the fresh ness of a dream. = 5

এখানে বারবাব iambic feet ব্যবহৃত হইয়াছে, কিন্তু প্রতি line-এ foot-এর সংখ্যা কত তাহা স্থানির্দিষ্ট নহে। ‘পলাতকা’য় ছন্দের আদর্শ এবং Immortality Ode-এ ছন্দের আদর্শ এক। Immortality Odeকে কেহ free verse-এব উদাহরণ বলেন না। বস্তুতঃ যেখানে বারবাব এক প্রকারের উপকরণ লইয়া ছন্দ রচিত হইয়াছে তাহাকে কেহই free verse বলিবেন না। ‘পলাতকা’ও ছন্দকে free verse-এব উদাহরণ বলা free verse শব্দটির একান্ত অপপ্রয়োগ।

‘সাগরিকা’র ছন্দও অবিকল এইরূপ, তবে সে কবিতাটিতে পাঁচ মাত্রার পঙ্কি ব্যবহৃত হইয়াছে।—

পরসংখ্যা

সাগর জলে দিনান করি' সজল এ চলে = 8
বদিয়াছিলে উপল-উপ কুলে। = 9

পঙ্কসংখ্যা

শিথিল গীত বাস	= ৫
মাটির পরে কুটিল-বেণা লুটিল চাবি পাশ।	= ৪
নিরাবরণ বন্ধে তব, নিবাভরণ মোহ	= ৪
চকন সোনা লিপন উষা অঁকিয়া দিলো স্নেহে	= ৩

এই আদর্শে অন্তর্গত কবিরাম কবিতা রচনা করিয়াছেন। মন্তরুল ইসলামের ‘বিত্রোহী’ কবিতাটিতে ছন্দেব এই আদর্শ, তবে সেখানে ছয় মাত্রার পর্ব ব্যবহৃত হইয়াছে।

(বল)—বীর	= ১
(বল)—উন্নত মম শির	= ১
(শির)—নেহারি আমার নতশিব ওই শিখর হিমা দ্রিষ।	= ৪
(বল)—মহাবিধের মহাকাশ যাডি	= ২
চল শূয়া গ্রহ তারা ছাডি	= ২
ভুলোক ছালোক গোলোক ছাডিয়া	= ২
খোদার আসন ‘আরশ’ ভেদিয়া	= ১
উঠিয়াছি চির- বিশ্বয় আমি বিশ্ব-বিধা তুর	= ৪

বন্ধনীভুক্ত শব্দগুলি ছন্দোবান্ধব অতিরিক্ত (hypermetric)।

এইরূপে বিশ্লেষণ কবিতাে পাবিলে এই প্রকারেব ছন্দব আল প্রকৃতি ধরা পড়ে, নতুবা এই ছন্দ সাধারণ ছন্দ হইতে পৃথক্ এইরূপ অস্পষ্ট বোধ লইয়া ইহাকে free verse বলিলে প্রমাণগ্ৰস্ত হইতে হয়।

এইবার ‘বলাকা’ব ছন্দেব কিঞ্চিৎ পরিচয় দিব। ইহাকে ‘মুক্তক’ বলিলে কেবল মাত্র একটা নেতিবাচক (negative) বিশেষণ প্রয়োগ করা হয়, ইহার পরিচয় প্রদান করা হয় না।

‘বলাকা’ গ্রন্থটিতে ‘নবীন,’ ‘শঙ্খ’ প্রভৃতি কতকগুলি কবিতা সাধারণ চার মাত্রার ছন্দে এবং স্তম্ভ আদর্শেব স্বরূপে রচিত হইয়াছে। সেগুলি সম্বন্ধে কোনও বিশেষ মন্তব্যের আবশ্যকতা নাই। উদাহরণস্বরূপ কয়েকটি পংক্তিব ছন্দোলিপি দিচ্ছি।

তোমার শখ ধুলায় পড়ে, কেমন ক’র। মইবো?	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
বাতাস আলো গেলে ম’রে এ কী বেছ দৈব।	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
লড বি কে আখ ধরজা বেঘে	= ৪ + ৪
গান আছে যার ওইনা গোয়	= ৪ + ৪

চল্লি ঘারা চল্লি ঘেরে, আর না রে নিঃ শব্দ,	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
ধলায় পড়ে রইলে চেয়ে ঐ যে অভয় শব্দ।	= ৪ + ৪ + ৪ + ২

এ রকমের কবিতার মধ্যে কোনরূপ free verse-এর আভাস নাই।

‘বলাকা’ গ্রন্থটিতে আর কতকগুলি কবিতায় নতুন এক প্রকারের ছন্দ ব্যবহৃত হইয়াছে। সেই ছন্দকেই সাধারণতঃ ‘বলাকার ছন্দ’ বলা হয়। পূর্বে প্রচলিত কোন প্রকার ছন্দের সহিত এই ছন্দের সাদৃশ্য দেখা যায় না বলিয়া অনেকে ইহাকে free verse বা *vers libre* বলিয়াই ক্ষান্ত হন। কিন্তু এই ছন্দ বিশ্লেষণ করিয়া এবং এই রকমের কবিতার ছন্দোলিপি করিয়া ইহার যথার্থ প্রকৃতির ব্যাখ্যা কেহ করেন নাই।

‘বলাকা’র ছন্দ বুঝিতে হইলে কয়েকটি কথা প্রথমে স্মরণ রাখা দরকার। ‘বলাকা’য় পংক্তি মানেই ছন্দের এক চরণ নহে। চরণ (Prosodic line or verse), মানে, পর্ক অপেক্ষা বৃহত্তর একটি ছন্দোবিভাগ। কয়েকটি পর্কের সংযোগে এক একটা চরণ গঠিত হয়। প্রত্যেক চরণের শেষে পূর্ণযতি থাকে। প্রত্যেকটি চরণ পূর্ণ হওয়া মাত্র পর্কসমাবেশের একটি আদর্শের পূর্ণতা ঘটে। সুপ্রচলিত ত্রিপদী ছন্দের এক একটি চরণ ভাঙ্গিয়া সাধারণতঃ দুইটি পংক্তিতে লেখা হয়, তাহাতে পর্কবিভাগ ও অন্ত্যাহুপ্রাসের রীতি বুঝিবার সুবিধা হয়। বাংলায় অন্ত্যাহুপ্রাসের ব্যবহার চরণের মধ্যেও দেখা যায় বলিয়া তৎপ্রতি দৃষ্টি আকর্ষণের জন্ত চরণ ভাঙ্গিয়া বিভিন্ন পংক্তিতে অনেক সময় লেখা হয়। রবীন্দ্রনাথ ‘বলাকা’তে তাহাই করিয়াছেন। প্রত্যেক পংক্তির শেষে অন্ত্যাহুপ্রাস আছে, কিন্তু এই অন্ত্যাহুপ্রাস কেবল মাত্র চরণের শেষ ধ্বনিতে নিবদ্ধ নহে। বিচিত্র ভাবে চরণের মধ্যে ইহার প্রয়োগ করা হইয়াছে এবং একই শব্দের অন্তর্গত বিভিন্ন চরণ ইহা দ্বারা সূক্ষ্মলিপি হইয়াছে।

এতদ্ভিন্ন, ছন্দে যতি ও ছেদের পার্থক্য বুঝিতে হইবে। এই পার্থক্য না বুঝিলে যে সমস্ত ছন্দ বৈচিত্র্যে গরীয়ান তাহাদের প্রকৃতি বুঝা যাইবে না, নানা রকমের অমিতাক্ষর ছন্দের আসল রহস্যটি অপরিজ্ঞাত রহিয়া যাইবে।

ছেদ ও যতির পার্থক্য আমি পূর্বে ব্যাখ্যা করিয়াছি। সংক্ষেপে বলিতে গেলে, ‘ছেদ’ মানে ধ্বনির বিরামস্থল; অর্থবাচক শব্দসমষ্টির (phrase) শেষে উপছেদ ও বাক্য বা খণ্ডবাক্যের শেষে পূর্ণছেদ থাকে। যে-কোন রকম গড়ে উপছেদ ও পূর্ণছেদ স্পষ্ট লক্ষিত হয়। যতি (metrical

pause) অর্থের সম্পূর্ণতার অপেক্ষা করে না, বাগ্‌যন্ত্রের প্রয়াসের মাত্রার উপর নির্ভর করে। যতির অবস্থানের দ্বারা ছন্দের আদর্শ বুঝা যায়। কাব্যচ্ছন্দে পরিমিত কালানুস্তরে যতি থাকিবেই। অনেক সময়েই অবশ্য যতি কোন না কোন প্রকার ছন্দের সহিত মিলিয়া যায়, সেখানে ধ্বনির বিরতির সহিত যতি এক হইয়া যায়। কিন্তু সব সময়ে তাহা হয় না। সে ক্ষেত্রে স্বরের ভীততার বা গান্ধীধ্বের হ্রাস অথবা শুধু একটা স্বরের টান দিয়া যতির অবস্থান নির্দিষ্ট হয়। যতিপতনের সময়েই বাগ্‌যন্ত্রের একটি প্রয়াসের শেষ এবং আর-একটি প্রয়াসের জন্ম-শক্তি সংগ্রহ করা হইয়া থাকে। কাব্যচ্ছন্দে যতির অবস্থানের দ্বারা ছন্দোবন্ধের আদর্শ সূচিত হয়, ছন্দের অবস্থানের দ্বারা তাহার অঙ্গুর বুঝা যায়। স্তবরাং যতি ও ছন্দ দুটি বিভিন্ন উদ্দেশ্য-সাধনৈব জগৎ কবিতায় স্থান পাইয়া থাকে। যে-কোন রকম ছন্দের জ্যোতনা-শক্তি বৃদ্ধি করিতে হইলে একেবারে সহিত বৈচিত্র্যের সমাবেশ হওয়া আবশ্যক। অমিতাক্ষর ছন্দে যতির দ্বারা ঐক্য এবং ছন্দের দ্বারা বৈচিত্র্য সূচিত হয়। মধুসূদনের অমিতাক্ষর ছন্দে প্রত্যেক পংক্তিই এক একটি চরণ, স্তবরাং প্রত্যেক পংক্তির শেষে পূর্ণযতি থাকে। প্রতি পংক্তিতে বা চরণে ৮ মাত্রা ও ৬ মাত্রার দুইটি পদ, স্তবরাং প্রত্যেক পংক্তিতে ৮ মাত্রার পর একটি অর্দ্ধ-যতি থাকে। এইরূপে স্বদৃঢ় ঐক্যস্থরে ঐ ছন্দ গ্রথিত। কিন্তু মধুসূদনের ছন্দে ছন্দ যতির অঙ্গুগামী নহে; নানা বিচিত্র অবস্থানে থাকিয়া ছন্দ বৈচিত্র্য উৎপাদন করে। যেখানে পূর্ণছন্দ, সেখানে পূর্ণযতি প্রায়ই থাকে না; অনেক সময়, সে স্থলে কোন যতিই একেবারে থাকে না, পঙ্ক্তির মধ্যে ছন্দের অবস্থান হয়। এইরূপে মধুসূদনের ছন্দ যতি অঙ্গুসারে ও ছন্দ অঙ্গুসারে দুই প্রকার বিভিন্ন উপায়ে বিভক্ত হয়। এই দুই প্রকার বিভাগের সূত্র ধূপছায়া রঙের বস্ত্রগণ্ডের টানা ও পোড়েনের মত পরস্পরের সহিত বিজড়িত অথচ প্রতিগামী হইয়া রসাতত্ত্বিতর বিচিত্র বিলাস উৎপাদন করে।

রবীন্দ্রনাথের প্রথম যুগের অমিতাক্ষর ছন্দ মূলতঃ মধুসূদনের ছন্দের অঙ্গুগামী, অর্থাৎ প্রতি পংক্তি-চরণে ১৪ মাত্রা, এবং প্রত্যেক চরণে ৮ মাত্রা ও ৬ মাত্রার পর যতি। কিন্তু সম্পূর্ণরূপে মধুসূদনের অঙ্গুসরণ তিনি তখন করেন নাই, ছন্দ ও যতির পরস্পর-বিয়োগের যে চরম সীমা মধুসূদনের ছন্দে দেখা যায়, ততদূর রবীন্দ্রনাথ কখনও অগ্রসর হন নাই। বরং নবীন সেন প্রভৃতি কবিগণের ছন্দে অমিতাক্ষরের যে মুহূর্তর রূপ দেখা যায়, রবীন্দ্রনাথ

তাহাই অনুসরণ করিতেন। এক একটি অর্থসূচক বাক্যসমষ্টির মধ্যে যতি-স্থাপন অথবা পর্কের মধ্যে ছেদস্থাপনের রীতির প্রতি রবীন্দ্রনাথ কখনই প্রসন্ন নহেন। তত্ত্বিন্ন মিত্রাক্ষরের রীতি তিনি অমিতাক্ষরের মধ্যেও চালাইবার পক্ষপাতী। সুতরাং তাঁহার মিত্রাক্ষর অমিতাক্ষর ছন্দে প্রথম প্রথম বৈচিত্র্যের মনোহারিত্ব তত লক্ষিত হইত না। ক্রমশঃ তিনি প্রত্যেক চরণে ঠিক ৮ মাত্রার পরে যতিস্থাপনের রীতি তুলিয়া দিলেন, আবশ্যকমত ৪, ৬, ১০ মাত্রার পরেও যতি দিতে লাগিলেন। কিন্তু ১৪ মাত্রার পর পূর্ণযতি রাখিয়া তিনি ছন্দের ঐক্যসূত্র বজায় রাখিলেন। চরণের মধ্যে যতিস্থাপনের নিয়মালু বক্তিতা তুলিয়া দেওয়ার জ্ঞাত ছন্দের ঐক্যসূত্র কতকটা শিথিল হওয়ার সম্ভাবনা ছিল, কিন্তু চরণের অন্তে মিত্রাক্ষর থাকায় পূর্ণযতিটি ও ঐক্যসূত্রটি সম্পূর্ণ হইতে লাগিল। মিত্রাক্ষরের প্রভাব বলবৎ করিবার জ্ঞাত তিনি চরণের অন্তে উপচ্ছেদ প্রায়ই রাখিয়াছিলেন। সুতরাং রবীন্দ্রনাথের মিত্রাক্ষর অমিতাক্ষরে চরণে পর্কের মাত্রার দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য আছে। কিন্তু ছেদ ও যতির সম্পর্কের দিক্ দিয়া তত বেশী বৈচিত্র্য নাই। যেখানেই যতি সেখানেই কোন না কোন ছেদ আছে; তবে পূর্ণযতি পূর্ণচ্ছেদের অনুগামী নহে। * রবীন্দ্রনাথের ১৮ মাত্রার অমিতাক্ষরেও এই লক্ষণ বর্তমান। সাধারণতঃ ১৮ মাত্রার ছন্দে প্রতি চরণে ৮ ও ১০ মাত্রার করিয়া দুইটি পর্ব দিয়াছেন, কিন্তু এক্ষণেও অনেক সময়ে পর্কের মাত্রার দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য ঘটাইয়াছেন।

‘বলাকা’র কতকগুলি কবিতায় রবীন্দ্রনাথের অমিতাক্ষর ছন্দের একটি পরিবর্তিত রূপ দেখা যায়। ‘বলাকা’র ১৭ সংখ্যক কবিতাটির প্রথম স্তবকটি লওয়া যাক। মুদ্রিত গ্রন্থে এইভাবে পংক্তিগুলি সজ্জিত হইয়াছে—

হে ভুবন

আমি যতক্ষণ

তোমারে না বেসেছিহু ভালো

ততক্ষণ ভব আলো

খুঁজে খুঁজে পায় নাই তার সব ধন।

ততক্ষণ

নিখিল গগন

হাতে দিবে দীপ তার শূন্যে শূন্যে ছিল পথ চেরে।

* এরূপ ছন্দকে গুরু প্রবহমান পদ্যের ‘অ-মিল বা স-মিল’ বলাই যথেষ্ট নহে।

এখানে এক একটি পংক্তি এক একটি চরণ নহে, প্রত্যেক পংক্তির মধ্যে ছন্দোবন্ধের আদর্শের পূর্ণতা ঘটে নাই। কিন্তু প্রত্যেক পংক্তির শেষে অন্ত্যানুপ্রাস আছে, এবং এই অন্ত্যানুপ্রাসের রীতিবৈচিত্র্য হিসাবেই বিচিত্রভাবে পংক্তিগুলির দৈর্ঘ্য নিশ্চিত হইয়াছে। এতদ্ভিন্ন প্রত্যেক পংক্তির শেষে কোন না কোন প্রকারেব ছন্দ আছে, সুতরাং ধ্বনিব বিবর্তি ঘটিতেছে। ছন্দেব সহিত অন্ত্যানুপ্রাসেব একত্র অবস্থান হওয়াতে অন্ত্যানুপ্রাসের প্রভাব বলবৎ হইয়াছে, এবং তাহাব দ্বাৰা একেব মধ্যে ছন্দোবিভাগগুলি পৰস্পর সংশ্লিষ্ট হইয়াছে।

কিন্তু পূর্ণচ্ছেদ বা উপচ্ছেদ কত মাত্রার পরে থাকিবে সে সম্বন্ধে এখানে কোন নিয়ম নাই। সুতরাং এ ছন্দ অমিতাক্ষর জাতীয়। কিন্তু অমিতাক্ষর ছন্দেও যতির অবস্থানেব দিক্ দিয়া কোন প্রকার আদর্শেব বন্ধন থাকিতে পারে। যতিব অবস্থান বিবেচনা করিলে এই ছন্দ যে ববৌজনাথের প্রথম যুগের ১৪ মাত্রাব অমিতাক্ষরেবই দ্বৈব পবিবর্তিত রূপ সে বিষয়ে সন্দেহ থাকে না।

(ক) (ক)
হে ভুবন * আমি যতক্ষণ * তোমাবে না
(প) (ক) (প)
বেদেছিনু ভালো * * ততক্ষণ * তব আলো *
(ক)
গুঁজে গুঁজে পাষ নাই * তার সব ধন। * *
(ক) (ক)
ততক্ষণ * নিখিল গগন * হাতে নিয়ে
গ)
দীপ তার * শূণ্ণে শূণ্ণে ছিল পথ চেয়ে। * *

এইভাবে লিখিলে ইহাব যথার্থ পরিচয় পাওয়া যায়। ছন্দের উপরে সূচী-অক্ষর দিয়া মিত্রাক্ষরেব রীতি দর্শিত হইয়াছে। এখানে প্রতি পংক্তিকে এক একটি চরণের অর্থাৎ ছন্দের আদর্শানুযায়ী এক একটি বৃহত্তর বিভাগের সমান করিয়া লেখা হইয়াছে। প্রত্যেক চরণেব শেষে যতির স্থান আছে, যদিও সর্বদা ছন্দ নাই। যেখানে চরণের শেষে ছন্দ নাই, সেখানে ধ্বনিপ্রবাহের বিরতি ঘটিবে না, কিন্তু জিহ্বার ক্রিয়ার বিরাম ঘটিবে, ধ্বনিব তীব্রতার হ্রাস হইবে, শুধু একটা স্রের টান থাকিবে; সেই সময়ে বাগ্‌যন্ত্র নৃতন করিয়া শক্তির আহরণ করিবে। অগ্ৰান্ত সাধারণ অমিতাক্ষর ছন্দের জায় এখানেও চরণের দৈর্ঘ্যের একটা স্থির পরিমাণ আছে। দেখা যাইতেছে যে এস্থলে প্রতি চরণই সাধারণ

অমিতাক্ষরের ছায় ১৪ মাত্রার। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ পূর্বে অমিতাক্ষর ছন্দে চরণের শেষে মিত্রাক্ষর রাখিতেন। এখানে চরণের শেষে পূর্ণযতির সঙ্গে সঙ্গে মিত্রাক্ষর না দিয়া এক একটি অর্থসূচক বাক্যাংশের শেষে অর্থাৎ ছন্দের সঙ্গে সঙ্গে মিত্রাক্ষর রাখিয়াছেন,—এইটুকু এ ছন্দের নূতনত্ব। ফলে অবশ্য যতির বন্ধনটি এ ছন্দে তত স্পষ্ট নহে। সুতরাং এ ছন্দে ঐক্য অপেক্ষা বৈচিত্র্যের প্রভাবই অধিক। যাহা হউক, যখন এখানে যতির অবস্থানের দিক্ দিয়া একটা নিয়মের বন্ধন আছে তখন ইহাকে free verse বলা ঠিক সঙ্গত হইবে না। ইহাকে free verse বলিলে ‘রাজা ও রাণী’র blank verse কেও free verse বলা উচিত। সেখানেও ছন্দের অবস্থানের দিক্ দিয়া কোন ঐক্যসূত্র পাওয়া যায় না, মাত্র একটা নির্দিষ্ট মাত্রার (১৪ মাত্রার) পবে একটা যতি দেখিতে পাওয়া যায়। নিম্নে নমুনা দিতেছি—

“আমি এ রাজ্যের রাণী ~- তুমি মন্ত্রী বুঝ /” **

“প্রণাম, জননি। ** দাস আমি, : * কেন মাতঃ, *

অন্তঃপুর ছেড়ে আজ * মন্ত্রগৃহে কেন ? + **

“প্রজার কল্লন শুনে * পারি নে তিরিহিতে

অন্তঃপুরে। ** এসছি কহিতে প্রতীক র। + *

এখানেও ছন্দ বা উপচ্ছেদের অবস্থানেব কোন নিয়ম নাই। চব্বিশের শেষে কেবল একটা যতি আছে,—সঙ্গে সঙ্গে কখন উপচ্ছেদ, কখন পূর্ণচ্ছেদ দেখিতে পাওয়া যায়, কখন আবার কোন রকমের ছন্দই দেখা যায় না। অধিকন্তু এখানে মিত্রাক্ষর মোটেই নাই। তথাপি পংক্তির শেষে যতি থাকার জন্য ইহাকে সাধারণ blank verse বলিয়া অভিহিত করা হয়, free verse বলা হয় না। সে হিসাবে ‘বলাকা’ হইতে উদ্ধৃত পংক্তি কয়টিকে blank verse বা অমিতাক্ষর বলিয়া অভিহিত করা যাইতে পারে, free verse। আখ্যা দিবার আবশ্যকতা নাই।

‘বলাকা’র ছন্দ সম্পূর্ণরূপে অধিগত করিতে হইলে আর-একটি কথা স্মরণ রাখা আবশ্যক। বাংলা পद्यে মাঝে মাঝে ছন্দের অতিরিক্ত ছুঁই-একটি শব্দ ব্যবহারের রীতি আছে। পূর্বে নজরুল ইসলামের ‘বিত্রোহী’ কবিতা হইতে উদ্ধৃত কয়েকটি পংক্তিতে এইরূপ ছন্দের অতিরিক্ত শব্দ আছে। নদীর মধ্যে মধ্যে শিলাখণ্ড থাকিলে যেমন স্রোতের প্রবাহ উচ্ছল ও আবর্তময় হইয়া উঠে,

ছন্দঃপ্রবাহের মধ্যে এইরূপ অতিরিক্ত শব্দ মাঝে মাঝে থাকিলে তদ্রূপ একটা উচ্ছল ভাব ও বৈচিত্র্য আসে। এইজন্যই বাংলা কীর্তনে ‘আখর’ যোগ দেওয়ার পদ্ধতি আছে। বঙ্গা বাহুল্য এইরূপ অতিরিক্ত শব্দঃযোজনা খুব নিয়মিতভাবে করা উচিত নহে, তাহা হইলে উদ্বেগই বার্থ হইবে। পর্ব আরম্ভ হইবার পূর্বে (কখন কখন, পরে) এইরূপ অতিরিক্ত শব্দ যোজনা করা হয়। ছন্দের বিশ্লেষণ করার সময়ে এইরূপ অতিরিক্ত শব্দ ছন্দের হিসাব হইতে বাদ দিতে হইবে।

‘বলাকা’র ছন্দে এইরূপ অতিরিক্ত শব্দ প্রায়শ সন্নিবেশ করা হইয়াছে। ছন্দোবন্ধের অন্তর্ভুক্ত পদেব সহিত অতিরিক্ত শব্দসমষ্টির অন্ত্যায়ুপ্রাপ্ত রাখিয়া তাহাদের পবম্পব সম্পর্ক ঘনিষ্ঠ করা হইয়াছে, অম্বয়ের দিক দিয়াও ছন্দোবন্ধের অন্তর্ভুক্ত পদের সহিত এতাদৃশ অতিবিক্ত পদের সম্বন্ধ ঘনিষ্ঠ। স্তবরাং আপাতদৃষ্টিতে তাহাদের চেনা একটু শক্ত হইতে পারে। কিন্তু যথোচিত আবৃত্তিতে তাহাদের প্রকৃতি স্পষ্ট ধরা যায়। এই অতিরিক্ত পদগুলিকে চিনিয়া ছন্দের হিসাব হইতে বাদ দিতে পারিলে ‘বলাকা’র অনেক কবিতার ছন্দের গঠন সবল বলিয়া প্রতীত হইবে। কয়েকটি দৃষ্টান্ত দিতেছি। মুদ্রিত গ্রন্থের পংক্তির অনুসরণ না করিয়া ছন্দেব খাটি চরণ ধরিয়া পংক্তগুলি নূতন করিয়া সাজাইতেছি।

১১ সংখ্যক কবিতাটি হইতে নিম্নের অংশটি লইয়া ছন্দোলিপি করিতেছি :—

নীরবে প্রভাত-আলো পড়ে	= ১০	}
তাদের কলুষরক্ত নয়নের পরে ;	= ৮ + ১০ = ১৮	
শুভ্র নব মল্লিক র বাস	= ১০	
স্পর্শ করে লাগসাব উদ্দীপ্ত নিশ্বাস ;	= ৮ + ১০ = ১৮	
সম্মতাপসীর হাতে ছালা	= ১০	}
সপ্তর্ষির পূজা-দীপ-মালা	= ১০	
তাদের মত্ততা পানে সারারাত্রি চায়—	= ৮ + ১০ = ১৮	
(হে হৃদয়,) তব গাথ * ধূলা দিবে যারা চলে যায়।	= ৮ + ১০ = ১৮	
(হে হৃদয়,) তোমার বিচার বঃ পুষ্পবনে, পুণ্য সমীরণে,	= ৮ + ১০ = ১৮	}
তৃণপুঞ্জ পতঙ্গগুঞ্জে,	= ১০	
বনহের বিহঙ্গ-কুঞ্জে,	= ১০	
তরঙ্গ-চূড়িত তীরে সর্গরিত-পল্লব-বাজনে।	= ৮ + ১০ = ১৮	

অতিরিক্ত পদগুলিকে বাদ দিলে এস্থলে সাধারণ মিতাক্ষর স্তবকের লক্ষণ

দৃষ্ট হইতেছে। ৮, ৬ ও ১০ মাত্রার একটি কি দুইটি পর্ব লইয়া এক একটি চরণ, এবং প্রত্যেক চার চরণে এক একটি স্তবক গঠিত হইয়াছে। সৰ্ব্বদাই যে চার চরণের স্তবক পাওয়া যাইবে তাহা নয়, কখন কখন দুই, তিন, পাঁচ ইত্যাদি সংখ্যার চরণ লইয়া স্তবক গড়িয়া উঠিতেছে দেখা যাইবে।

কথা জানিতে তুমি, ভারত-ঈশ্বর শাহায্য	= ৮ + ১০ = ১৮	}
কালস্রোতে ভেসে যায় জীবন যৌবন ধনমান।	= ৮ + ১০ = ১৮	
শুধু তব অন্তরবেদনা	= ০ + ১০ = ১০	
চিরস্তব হয়ে থাক সন্ধ্যার ছিন্ন এ সাধনা।	= ৮ + ১০ = ১৮	
রাজশক্তি বজ্র হুকাটন	= ০ + ১০ = ১০	}
সন্ধ্যারকরাণ সন তন্ত্রাতলে হয় হোক জীব,	= ৮ + ১০ = ১৮	
কেবল একটি দীর্ঘবাস	= ০ + ১০ = ১০	
নিত্য উজ্জ্বলিত হয়ে সন্ধ্যার কলক আকাশ	= ৮ + ১০ = ১৮	
এই তব মনে ছিল আশ।	= ০ + ১০ = ১০	}
হীরামুক্তমাণিক্যের ঘটা	= ০ + ১০ = ১০	
যেন শূন্য বিগলিত ইন্দ্রজাল ইন্দ্রধনুচ্ছটা	= ৮ + ১০ = ১৮	
যায় যদি লুপ্ত হয়ে যাক্	= ০ + ১০ = ১০	
(শুধু থাক্) একবিন্দু নরনের জল	= ০ + ১০ = ১০	}
কালের কণোল তলে শুভ্র সমুদ্রল	= ৮ + ৬ = ১৪	
এ তাজমহল।	= ০ + ৬ = ৬	

এই সব স্থলেও দেখা যাইতেছে যে চরণের মধ্যে পর্বসমাবেশ এবং চরণের সমাবেশে স্তবকগঠনের বেশ একটা আদর্শ ফুটিয়া উঠিতেছে। পূর্ব চরণ স্রোত্রেই দ্বিপর্বিক, তাহাদের সঙ্গে সঙ্গে অপূর্ণ চরণের সমাবেশ করিয়া স্তবকের মধ্যে বৈচিত্র্য আনা হইয়াছে। পূর্ণ-পর্বিক ও অপূর্ণ-পর্বিক চরণের সমাবেশ করিয়া স্তবকের মধ্যে বৈচিত্র্য আনয়ন করা রবীন্দ্রনাথের একটি সুপরিচিত কৌশল। ‘সন্ধ্যাসঙ্গীত’ হইতে ‘পূর্ববী’ পর্যন্ত প্রায় সব কাব্যেই তিনি ইহার ব্যবহার কবিয়াছেন। উপরের উদাহরণে ছন্দের যে আদর্শ, তাহা ‘পূর্ববী’র ‘অন্ধকার’ প্রভৃতি কবিতাতেও পাওয়া যায়; কেবল মাত্র কখন কখন অতিবিক্ত পদযোজনা এবং মিথাক্ষরের ব্যবহারের দিক দিয়া এখানে একটু বিশেষত্ব আছে। কিন্তু নিম্নলিখিত পংক্তিপর্যায়কে কি কেহ free verse বলিবেন?

উদয়াস্ত দুই তটে | অবিচ্ছিন্ন আসন তোমার,
নিগূঢ় হৃদয়ের অঙ্গকার।

প্রভাত-আলোকছটা | শুভ্র তব আজি শঙ্খধনি
চিহ্নের কন্ডরে মোর | বেজেছিলো * একদা যেমনি
নুতন চেয়েছি আঁখি তুলি' ;
সে তব সঙ্কত মন | ধনিয়াছে যে মোনী মহান,
কর্ণের তরঙ্গে মোর ; | * * স্বপ্ন-উৎস হ'তে মোর গান
উঠেছে ব্যাকুলি' ।

(পূর্ববী—অক্ষর)

এখানে ছন্দের যে প্রকৃতি, “বলাকা”র ‘শাজাহান’ হইতে উদ্ধৃত পংক্তিগুলিতেও মূলতঃ তাহাই ।

✓ Free verse কাকে বলে ? যেখানে verse বা পদ্য নিয়মের নিগড় হইতে মুক্ত হইয়া সম্পূর্ণরূপে স্বৈচ্ছাবিহারী ও কেবলমাত্র ভাবতরঙ্গের অহুসারী, সেখানে free verse আছে বলা যাইতে পারে । * কিন্তু তাহাকে কি আদৌ

* বার্থ free verseর উদাহরণরূপ করেকটি পংক্তি T. S. Eliotর বিখ্যাত কবিতা *The Journey of the Magi* হইতে উদ্ধৃত করিতেছি :—

— / — / — / — / — / —
All this | was a long | time a -go | I re mem- | ber,
— / — / — / — / — / —
And I | would do | it a gain, | but set | down
— / — / — / — / — / —
This set down |
— / — / — / — / — / —
This : | were we led | all that way | for
— / — / — / — / — / —
Birth | or Death ? | There was | a Birth, | cert-ain-ly, |
— / — / — / — / — / — / — / —
We had ex- | i - dence | and | no doubt | I had seen | birth and | death |
— / — / — / — / — / —
But had thought | they were dif- | fer-ent ; | This Birth | was
— / — / — / — / — / —
Hard | and bit | ter ag- | on- y | for us, | like Death, | our death, |
— / — / — / — / — / —
We re- turned | to our plac- | es, these king | - doms,
— / — / — / — / — / —
But no long | -er at ease | here, | in the old | dis pen- sa | - tion,
— / — / — / — / — / —
With an al | ien peo- | ple clutch | -ing their gods, |
— / — / — / — / — / —
I should | be glad | of an- oth- | er death. |

লক্ষ্য করিতে হইবে যে এখানে প্রত্যেকটি পংক্তির উপকরণ feet অর্থাৎ ইংরাজী পদ্যের measure ইংরাজী foot-এর রীতি ও লক্ষণাদি সমস্তই এই সমস্ত measure-এ বিদ্যমান । ইংরাজী

verse বা পদ্য বলা যায়? ছ-একটি বিষয়ে অন্ততঃ সমস্ত পদ্যকেই নিয়মের অধীন হইতে হইবে। পদ্যের উপকরণ পর্ক; সুতরাং বিশিষ্ট-ধ্বনিলক্ষণযুক্ত, যথোচিত রীতি অনুসারে পর্কাক্রম্যাবশেষ গঠিত পর্ক সমস্ত পদ্যেই থাকিবে। গদ্যে সেরূপ থাকার প্রয়োজন নাই। অধিকন্তু পদ্যে পর্কয়োজন্য দিক্ দিয়া কোন না কোন আদর্শের অনুসরণ করা হয়, এবং তজ্জন্ত পর্কপরম্পরার মধ্যে এক প্রকার ঐক্যের বন্ধন লক্ষিত হয়। পর্কের মাত্রার দিক্ দিয়া, অথবা চরণের মাত্রা কিংবা গঠনের সূত্রের দিক্ দিয়া, অথবা স্তবকের গঠনের সূত্র দিয়া এই ঐক্যবন্ধন লক্ষিত হয়। সুপ্রচলিত অনেক ছন্দেই এই তিন দিক্ দিয়াই ঐক্য থাকে। কিন্তু সব দিক্ দিয়া ঐক্য থাকার আবশ্যিকতা নাই, এক দিকে ঐক্য থাকিলেই পদ্যের পক্ষে যথেষ্ট। পদ্যের ব্যঞ্জনশক্তি বৃদ্ধি করিতে হইলে ঐক্যের সহিত বৈচিত্র্যের যোগ হওয়া দরকার। এক্ষণে অনেক সময়ই কবির উপর্যুক্ত কয়েকটি দিকের এক বা ততোধিক দিক্ দিয়া ঐক্য বজায় রাখেন এবং বাকি দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য সম্পাদন করেন। এতদ্বিন্নি অর্দ্ধ-যতি ও পূর্ণযতির সহিত উপচ্ছেদ ও পূর্ণচ্ছেদের সংযোগ বা বিয়োগ অনুসারেও নানারূপে বৈচিত্র্য সৃষ্টি করা যাইতে পারে। পূর্বে কবির ঐক্যের দিকেই নজর দিতেন, সুতরাং ছন্দের দ্বারা বিচিত্র ভাববিলাসের ব্যঞ্জনা করা সম্ভব হইত না। মধুসূদন ছন্দের মধ্যে বৈচিত্র্য আনিবার জন্ত যতি ও ছন্দের বিয়োগ ঘটাইয়া অমিতাক্ষর সৃষ্টি করিলেন, কিন্তু ছন্দের কাঠামোব কোন পরিবর্তন করিলেন না, পর্কের ও চরণের মাত্রাব দিক্ দিয়া অনির্দিষ্ট নিয়মের অনুসরণ করিতে লাগিলেন। কিন্তু পরবর্তী কবির মধুসূদনের জায় ছেদ ও যতির বিয়োগ ঘটাইতে ততটা সাহসী হইলেন না; সাধাবণ রীতি অনুসারে যতি ও ছন্দের মৈত্রী বজায় রাখিবার চেষ্টা করিতে লাগিলেন। রবীন্দ্রনাথের এই চেষ্টা তাঁহার কাব্যজীবনের প্রথম হইতেই দেখা যায়। ছেদ ও যতির একান্ত বিয়োগ তাঁহার কাছে বাংলা ভাষার স্বাভাবিক রীতির বিরোধী বলিয়া মনে হইল। সুতরাং তিনি ছন্দে অণু উপায়ে অর্থাৎ ছন্দোবদ্ধের ঐক্যসূত্রের

পদ্যে ব্যবহার নাই অথচ গদ্যে আছে এইরূপ কোন measure (যেমন orctic, iambic, paeon) এখানে ব্যবহৃত হয় নাই। ইংরাজী পদ্যে accented ও unaccented syllable-এর সমাবেশ ও পারস্পর্যের কোন রীতির লক্ষন হয় নাই।

কিন্তু এখানে কোনও পরিণামের আভাস নাই, কোন বিশেষ foot-এর প্রাধান্য নাই; পদ্য কেবলমাত্র ভাবভঙ্গির অনুসরণে তরঙ্গায়িত হইতেছে।

নিগড় শ্লথ করিয়া বৈচিত্র্য আনিবার চেষ্টা করিতে লাগিলেন। তাঁহার কাব্য আলোচনা করিলে দেখা যাইবে কিরূপে নানা সময়ে নানা ভাবে তিনি ছন্দের মধ্যে কোন কোন দিক্ দিয়া ঐক্য রাখিয়া অপরাপর দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য সম্পাদন করিয়াছেন। অমিতাক্ষর ছন্দেও তিনি কবিতা রচনা করিয়া গিয়াছেন, কিন্তু বৈচিত্র্যের জগৎ সেখানে ছন্দ ও যতির বিয়োগের উপব নির্ভর না করিয়া পর্কেব মাত্রার দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য ঘটাইয়াছেন।

কিন্তু রবীন্দ্রনাথ বৈচিত্র্যগন্য হইলেও বিপ্লববস্থা নহেন। এ কথা তাঁহার ধর্মনীতি, সমাজনীতি, রাষ্ট্রনীতি সম্বন্ধে যেমন খাটে, তাঁহার ছন্দ সম্বন্ধেও তেমন খাটে। সম্পূর্ণরূপে free verse অর্থাৎ পর্ক, চরণ বা স্তবকের মাত্রা বা গঠনরীতির দিক্ দিয়া কোন আদর্শের প্রভাব হইতে একান্তভাবে মুক্ত ছন্দ তিনি খুব কমই রচনা কবিয়াছেন। ‘বলাকা’ হইতে যে কয় রকমেব নমুনা দেওয়া গিয়াছে তাহাদের প্রত্যেকটিতেই কোন না কোন আদর্শের প্রভাব লক্ষিত হয়। তবে এইমাত্র বলা যাইতে পারে যে, ‘শাক্তাহান’ প্রভৃতি কবিতায় আদর্শ স্থির নহে, পরিবর্তনশীল। কয়েকটি পংক্তির মধ্যে কোন এক রকমের আদর্শ ফুটিয়া উঠিতেছে, পরবর্তী পংক্তিপর্ধ্যায়ে আবার অন্য এক রকম আদর্শ ফুটিতেছে। কিন্তু এ জগৎ ঐ জাতীয় কবিতায় কোন আদর্শের স্থান নাই এ কথা বলা চলে কি ?

‘বলাকা’র নিম্নলিখিত চরণপরম্পরায় যে ধরণেব ছন্দ ব্যবহৃত হইয়াছে, সেখানে রবীন্দ্রনাথ free verse-এর কাছাকাছি আসিয়াছেন—

	মাত্রাসংখ্যা	পর্কসংখ্যা
যদি তুমি মুহূর্তের তরে রাতিভরে* দাঁড়াও থনকি’,	১০ + ১০	—২
তবনি চমকি’ উচ্ছ্বাস উঠিবে বিধ পুঞ্জ পুঞ্জ বস্তুর পর্পতে ;	== ৬ + ৮ + ১০	—৩
পঙ্খ মুক কবন্ধ বধিব খাঁধা স্থল তহু ভষ্মরী বাধা	= ৪ + ৮ + ১০	—৩
সবারে ঠেকাবে দিখে দাঁড়াইবে পনে ;	- ৮ + ৬	—২
অনুভব পরমাণু আপনাব ভারে সধমের অচল বিকারে	৮ + ৬ + ১০	—৩
বিদ্ধ হবে আকাশের সম্মূলে কলুষের বেধনার শূলে।	= ৪ + ৮ + ১০	—৩
গুণো নটী, চঞ্চল অপসরী অলঙ্কার হৃন্দরী,	= ১০ + ৬	—২
তব নৃত্য-মন্ডাকিনী নিত্য ঝরি’ ঝরি’	= ৮ + ৬	—২
তুলিতেছে শুচি করি’ মৃত্যুমান্নে বিশ্বের জীবন।	= ৮ + ১০	—২
নিঃশেষ নির্মল নীলে বিকাশিছে নিখিল গগন।	= ৮ + ১০	—২

তত্রাচ এখানেও চরণে পৰ্কসংখ্যা বিবেচনা করিলে একপ্রকার আদর্শ অল্পঘায়ী শব্দকগঠনের আভাস রহিয়াছে। সুতরাং ইহাকেও free verse বলা ঠিক উচিত নয়। *Christabel* প্রভৃতি কবিতাতে foot বা line-এর দৈর্ঘ্যের দিক্ দিয়া নিয়মের নিগড় নাই, কিন্তু তাহাকে free verse বলা হয় না, কারণ সেখানেও আদর্শের বন্ধন আছে। তবে free verse কথাটি তত সূক্ষ্ম অর্থে না ধরিলে এ রকম ছন্দকে free verse বলা চলিতে পারে, কারণ পর্কের মাত্রা বা চরণের মাত্রার দিক্ দিয়া এখানে কোন আদর্শের অনুসরণ করা হয় নাই। *

তবে রবীন্দ্রনাথ তাঁহার কাব্যজীবনের শেষপ্রান্তে পৌছিয়া যথার্থ free verse বা মুক্ত ছন্দের কবিতা লিখিয়াছেন, বলা যাইতে পারে। উদাহরণস্বরূপ আমরা তাঁহার শেষ রচনা—‘তোমার সৃষ্টির পথ’ কবিতাটি উল্লেখ করিতে পারি।

	মাত্রাসংখ্যা
তোমার সৃষ্টির পথ রেখেছ আকীর্ণ করি	= ৮ + ৮
বিচিঁজি ছলনা জালে,	}
হে ছলনাময়ী।	
মিথ্যা বিশ্বাসের ঝাঁপ পেতেছ নিপুণ হাতে	}
সরল জীবনে।	
এই প্রবঞ্চনা দিয়ে— মহত্ত্বেরে করেছ চিহ্নিত ;	= ৮ + ১০
তার তরে রাগনি গোপন বাজি।	= ৪ + ৮
তোমার জ্যোতিষ্ক তারে	}
যে পথ দেখায়	
সে যে তার অন্তরের পথ,	= ৪ + ৬
সে যে চিরবৃক্ষ,	= ০ + ৬
সহজ বিশ্বাসে সে যে	}
বরে তারে চিরসমুজ্জ্বল,	
বাহিরে কুটিল হোক অন্তরে সে গুজ,	= ৮ + ৬
এই নিষে তাহার গৌরব।	= ৪ + ৬
লোকে তারে বলে বিড়ম্বিত,	= ৪ + ৬
সত্যেরে সে পায়	= ০ + ৬
আপন আলোকে ধৌত অন্তরে অন্তরে,	= ৮ + ৬
কিছুতে পারে না তারে প্রবঞ্চিত,	= ৬ + ৬

	মাত্রাসংখ্যা
শেষ পুরস্কার নিয়ে বার সে যে	} = ৮ + ৪ + ৬
আপন ভাঙারে ।	
অনায়াসে যে পেরেছে ছলনা সহিতে	= ৮ + ৬
সে পায় তোমার হাতে	= ৮ + ০
শান্তির অক্ষয় অধিকার ।	= ০ + ১০

গিরিশ ঘোষের নাটকে যে ছন্দ ব্যবহৃত হইয়াছে তাহাকেও free verse নাম দেওয়া যাইতে পারে । *

এই সব ক্ষেত্রে মিত্রাক্ষরের প্রভাব নাই, এক একটি চরণ যেন অপর চরণগুলি হইতে বিযুক্ত হইয়া আছে। পর্বের মাত্রাসংখ্যা স্থির নাই; চার, ছয়, আট, দশ মাত্রার পর্বের ব্যবহার দেখা যায়; ভাব গভীর হইলে আট ও দশ মাত্রার, এবং লঘু হইলে ছয় ও চার মাত্রার পর্ব ব্যবহৃত হয়। অবশ্য প্রত্যেক চরণে সাধারণতঃ মাত্র দুইটি করিয়া পর্ব আছে, কিন্তু কেবল সে জগুই একটা আদর্শের বন্ধন আছে বলা যায় না; কারণ পর পর চরণসংযোগে কোনরূপ স্তবকগঠনের আভাস নাই।

এই রকম ছন্দ, যাহাকে prose-verse বলা হয় তাহা হইতে বিভিন্ন। Free verse-এ পদ্যছন্দের উপকরণ আছে, কিন্তু উপকরণের সমাবেশের দিক্ দিয়া পদের আদর্শের বন্ধন নাই। Prose-verse-এ পদ্যছন্দের উপকরণ অর্থাৎ পর্ব নাই। এক একটি phrase বা অর্থসূচক শব্দসমষ্টি prose-verse-এর উপাদান। সুতরাং prose-verse-এ যতি ও ছন্দের বিয়োগের কথা উঠিতে পারে না। Prose-verse এর এক একটি উপকরণের পরিচয় মাত্রা বা অন্ত কোনরূপ ধ্বনিগত লক্ষণের দিক্ দিয়া নহে। Prose-verse-এ পদ্যছন্দের উপকরণ নাই, কিন্তু পদ্যছন্দের আদর্শ আছে। উদাহরণস্বরূপ Walt Whitman হইতে কয়েকটি পংক্তি উদ্ধৃত করা যাইতে পারে—

All the past we leave behind,	}
We debauch upon a newer mightier world, varied world,	
Fresh and strong the world we seize, world of labour and the march,	
Pioneers ! O Pioneers !	

* 'বাংলা ছন্দের মূলসূত্র' অধ্যায়ে স্থঃ ৪৫ ত্রুট্য।

We detachments | steady throwing, |
Down the edges, | through the passes, | up the mountains | steep
Conquering, holding, | daring, venturing | as we go |
the unknown ways,

Pioneers ! | O Pioneers !

এখানে প্রথম চারিটি পংক্তি লইয়া একটি এবং শেষ চারিটি পংক্তি লইয়া আর-
একটি পদ্যছন্দের আদর্শানুযায়ী স্তবক গড়িয়া উঠিতেছে। প্রথম পংক্তিতে
দুইটি, দ্বিতীয় ও তৃতীয়ে চারিটি করিয়া এবং চতুর্থে দুইটি phrase ব্যবহৃত
হইয়াছে। এক একটি phrase-এ কম-বেশী চার syllable থাকিলেও, কোন
ধ্বনিগত ধর্ম্য বিবেচনা করিয়া এক একটি বিভাগ করা হয় নাই। এইরূপ
prose-verse রবীন্দ্রনাথ ‘লিপিকা’য় ব্যবহার করিয়াছেন। উদাহরণস্বরূপ
কয়েক ছত্রের ছন্দোলিপি দিতেছি—

এখানে নামলো সন্ধ্যা।

সুখানন্দ, | কোন েশে | কোন সমুদ্র পারে | তোমার প্রভাত হলো ?

অন্ধকারে (এখানে) | কেঁপে উঠেছে | রজনীগন্ধা

বাসর ঘরের | ঘরের কাছে | অবগুষ্ঠিতা | নব বধূর মতো ;

কোনখানে (ফুটলো) | ভোর বেলাকার | কনক চাঁপা ?

জামলো কে ?

নিবিয়ে দিলো | সন্ধ্যায় জ্বালান দীপ

কলে দিলো | রাত্রে গাঁথা | দেউতি, ফুলের মালা।

‘লিপিকা’য় prose-verse বা গজকবিতার ছাচ অনেকটা অস্পষ্ট। রবীন্দ্র-
নাথ পত্রের স্পষ্ট আদর্শে গজপঙ্ক অর্থাৎ phrase সমাবেশ করিয়া গজকবিতা
রচনা করিয়াছেন পরে ‘পুনশ্চ’ ‘শেষ সপ্তক’ প্রভৃতি গ্রন্থে। উদাহরণস্বরূপ
কয়েকটি পংক্তি ‘শেষ সপ্তক’ হইতে নিয়ে উদ্ধৃত হইল।

^১ ভালো ^২ বেসে | ^১ ^২ মন বললে

“(আমার) ^১ সব রাজহ | ^১ ^২ দিলেম তোমাকে।”

^১ ^২ বুঝ ইচ্ছাটা | ^১ ^২ করলে জুড়াকি

^১ দিতে | ^১ ^২ পারবে কেন ?

^১ ^২ সবটার নাগাল পাব | ^১ ^২ কেমন ক’রে ?

—

এক দিন | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ |
 নিম্ন কুলের গন্ধ | অন্ধকার ঘরে | অনির্বিচনীয়ের আমন্ত্রণ | নিয়ে এসেচে
 মহিষী | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ |
 বিছানা চেড়ে | বাতায়নের কাছে এসে | দাঁড়ায়ে
 মহিষীর | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ |
 সমস্ত দেহ | কম্পিত
 বিচলি-অকৃত | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ |
 রাত
 ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ |
 বৃষ্টি-পঙ্কজের চাপ | বিগঞ্জে

এখানে পরিসংখ্যা ক্রমে কমিয়া আসিয়াছে—পরিসংখ্যা যথাক্রমে ৫, ৪, ৩, ২, ২। এখানেও একটা বিশিষ্ট পবিপাটী আছে।

এতস্থিগ্ন শব্দের আভাসবর্জিত মুক্তবন্ধ ছন্দে গল্পকবিতাও রবীন্দ্রনাথ রচনা করিয়াছেন। এই ধরনের গল্পকবিতায় চব্বের দৈর্ঘ্য, পর্কসংখ্যা, পর্কের গুরুত্ব ইত্যাদি মাত্র ভাবতরঙ্গের উত্থানপতন অনুসারে নিয়ন্ত্রিত হয়, কোন একটা বিশেষ প্রকার মৌন্দধোয় প্রতীক্স্থানীয় পরিপাটির প্রভাব নাই। “শেষলেখা”র ‘তোমার সৃষ্টির পথ’ প্রভৃতি কবিতার ছন্দের সহিত এই ধরনের গল্পকবিতার ছন্দ তুলনীয়। “শেষ সপ্তকে”র ‘পঁচিশে বৈশাখ’ প্রভৃতি এই মুক্তবন্ধ গল্পকবিতার উদাহরণ। লক্ষ্য করিতে হইবে যে ‘পঁচিশে বৈশাখ’

ছন্দের উপকরণগুলি গল্পপর্ব, কিন্তু 'তোমার সৃষ্টির পথ' প্রভৃতিতে উপকরণগুলি পড়ের পর্ব। উদাহরণস্বরূপ কয়েকটি পংক্তি উদ্ধৃত হইল।

১ তখন | ১ ২ কানে কানে | ১ ২ মুহু গলায় | ১ ২ তাদের কথা শুনেছি,

১ কিছু বুঝেছি, | ১ ২ কিছু বুঝি নি।

১ দেখেছি | ১ কালো চোখের | ১ ২ গঙ্গা রেখায়

১ জলের আভাস ;

১ দেখেছি | ১ কম্পিত অধরে | ১ নিম্নলিখিত বাণীর

১ বেদনা ;

১ শুনেছি | ১ কণিত কঙ্কণে

১ ২ চঞ্চল আগ্রহের | ১ ২ চকিত সংকার।

এরূপ রচনা মুক্তবন্ধ গল্পকবিতা হইলেও ইহা ঠিক গল্প নহে। প্রায় প্রত্যেকটি পর্বে পদ্যপর্বের বিশিষ্ট স্পন্দন ও গঠনপদ্ধতির আভাস আছে ; চরণে পর্বসংখ্যা ও পর্বের পারস্পর্য্যে মধ্য ও গল্পছন্দের বীতির প্রভাব আছে।

কিন্তু গল্পকবিতার ছন্দ হইতে বিভিন্ন অথচ এক প্রকারের ছন্দ গড়ে ব্যবহৃত হয়। Prose-verse-এ গল্প পড়ের আদর্শের অধীনতা স্বীকার করে। কিন্তু এমন অনেক গল্প আছে যাহাতে পড়ের উপকরণ বা পড়ের আদর্শ কিছুই নাই, অথচ নূতন এক প্রকারের ছন্দঃস্পন্দন অনুভূত হয়, নূতন এক প্রকৃতির রস মনে সঞ্চারিত হয়। ইংরাজীতে Gibbon, De Quincey, Ruskin, Carlyle প্রভৃতির রচনায় এই স্বার্থ গল্পছন্দের উৎকর্ষ দৃষ্ট হয়। বাংলাতেও বঙ্কিমচন্দ্র, কালীপ্রসন্ন, রবীন্দ্রনাথ, অবনীন্দ্রনাথ ইত্যাদি অনেক শিল্পকের রচনায় গল্পছন্দ দেখা যায়। নমুনা হিসাবে রবীন্দ্রনাথ হইতে কয়েকটি ছত্র উদ্ধৃত করিতেছি—

“নৃত্য করো, হে উদ্ভাস, নৃত্য করো। সেই নৃত্যের ঘূর্ণঘেরে আকাশের লক্ষকোটি-যোজন-
ব্যাপী উজ্জলিত নীহারিকা যখন ভ্রাম্যমাণ হইতে থাকিবে—তখন আমার বক্ষের মধ্যে ভরের
আক্ষেপে যেন এই রক্তসদীতের তাল কাটিয়া বা যায়। হে সূতাজ্ঞ, আমাদের সমস্ত ভালো এবং
সমস্ত মনের মধ্যে তোমারই জয় হউক।”

গতচ্ছন্দের প্রকৃতি সম্পর্কে মোটামুটি কয়েকটি কথা ও ইঙ্গিত ‘গতের ছন্দ’ শীর্ষক প্রবন্ধে দেওয়া হইয়াছে। কোতুহলী পাঠক মংগলীত *The Rhythm of Bengali Prose and Prose-Verse* (Cal. Univ. Journ. of Letters, XXXII) পাঠ করিতে পারেন। বাহা হউক, ঐক্যপ্রধান গতচ্ছন্দের ও বিশিষ্ট গতচ্ছন্দের মধ্যে নানা আদর্শের ছন্দ আছে তাহা লক্ষ্য করা দরকার। তাহারা সাধারণ ঐক্যপ্রধান গতচ্ছন্দের অনুরূপ নহে বলিয়াই তাহাদের শুধু ‘মুক্তক’ বলিয়া ক্ষান্ত হইলে চলিবে না।

বাংলায় ইংরাজী ছন্দ

✓ কাহারও কাহারও মতে বাংলায় ইংরাজী ছন্দ বেশ চালান যাইতে পারে, এমন কি কোন কোন কবি নাকি ইংরাজী ছন্দে কোন কোন কবিতা রচনাও করিয়াছেন। ইংরাজী ছন্দের মূলতত্ত্বগুলি একটু অমুখাবনপূরক আলোচনা করিলেই দেখা যাইবে যে এ মত আদৌ বিচারসহ নহে।

প্রত্যেক ভাষার ছন্দের পদ্ধতি অক্ষরের কোন একটি লক্ষণকে আশ্রয় করিয়া গড়িয়া ওঠে। অক্ষরের দৈর্ঘ্য বা মাত্রাই যে বাংলা ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। এইজন্ত বাংলা ছন্দকে quantitative বা মাত্রাগত বলা হয়। বাংলা ছন্দের উপকরণ এক একটি পর্ব, এবং পর্বের পরিচয় ইহার মাত্রাসমষ্টিতে। বাংলা ছন্দের বিচার বা বিশ্লেষণের সময়ে আমরা দেখি এক একটি অক্ষরের কয় মাত্রা—তাহা হ্রস্ব না দীর্ঘ, এক মাত্রার না দুই মাত্রার; এবং তাহাদের সমাবেশে যে পর্বান্ব ও পর্বগুলি গঠিত হইয়াছে তাহাদের মোট মাত্রাসংখ্যা কত। সমান সমান বা নিয়মিত মাত্রার পর্ব লইয়াই বাংলা পদ্যের এক একটি চরণ বচিত হয়।

ইংরাজী ছন্দের মূল তথ্যই বিভিন্ন। ইংরাজী ছন্দ qualitative বা অক্ষরের গুণগত। Accent অর্থাৎ উচ্চারণের সময়ে অক্ষরের আপেক্ষিক গাভীর্যের উপরই ইহার ভিত্তি। ইংরাজী ছন্দের উপকরণ এক একটি foot বা গণ, এবং foot-এর পরিচয় accented ও unaccented অক্ষরের সমাবেশরীতিতে। কোন একটি বিশেষ চাঁচ অমুসাবে ইংরাজী ছন্দের এক একটি foot গঠিত হয় এবং তদনুসারে প্রতি foot-এ accented ও unaccented অক্ষব সাজান হয়। সেই ছাঁচেই ইংরাজী foot-এর পরিচয়। ইংরাজী ছন্দের বিশ্লেষণের সময় আমরা দেখি কোন্ কোন্ অক্ষরে accent পড়িয়াছে এবং কোন্ কোন্ অক্ষরে পড়ে নাই, এবং কি রীতিতে তাহাদের পর পর সাজান হইয়াছে। সুতরাং ইংরাজী ছন্দ যে বাংলায় অচল তাহা সহজেই প্রতীত হয়।

✓ তজ্জাচ কোন কোন লেখক এইরূপ মত প্রকাশ করিয়াছেন যে, বাংলা খাসাঘাতপ্রধান ছন্দোবদ্ধ ইংরাজী ছন্দের প্রতিনিধিস্থানীয়, এবং সেই ছন্দোবদ্ধ ইংরাজী ছন্দের যথেষ্ট অন্তর্করণ করা যাইতে পারে। তাঁহাদের

ধারণা যে বাংলা ছন্দের খাসাঘাত এবং ইংরাজী ছন্দের accent একই ভিনিস, সুতরাং ছন্দে যথেষ্টসংখ্যক খাসাঘাত দিয়া বাংলায় ইংরাজী ছন্দের অনুসরণ করার কোন বাধা নাই।

✓কিন্তু বাস্তবিক ইংরাজীর accent ও বাংলার খাসাঘাত এক নহে। ইংরাজী accent-এর স্বরগাণ্ডীর্ঘ্য শব্দের স্বাভাবিক উচ্চারণের অনুসরণ করে, কিন্তু বাংলা ছন্দে খাসাঘাতের স্বরগাণ্ডীর্ঘ্য স্বাভাবিক উচ্চারণের অতিরিক্ত একটা ঝোক। রবীন্দ্রনাথের

“চিন্তা দিতেম | জলাঞ্জলি | থাক্‌তো নাকো | ত্বা”

এই চরণটিতে ‘তেম্’ এই অক্ষরটির স্বরগাণ্ডীর্ঘ্য সাধারণ উচ্চারণের অনুসারী নহে। ‘চিন্’ অক্ষরটির স্বরগাণ্ডীর্ঘ্য অবশ্য পূরের অক্ষরটির অপেক্ষা স্বভাবতঃই বেশী, কিন্তু এই চরণটিতে ইহার স্বরগাণ্ডীর্ঘ্য খাসাঘাতের জন্ত অনেক বাড়িয়া গিয়াছে। ‘লাঞ্’ অক্ষরটির স্বরগাণ্ডীর্ঘ্য স্বভাবতঃ পূর্বতন ‘জ্’ অক্ষরটির চেয়ে বেশী কি না খুব সন্দেহ, কিন্তু এখানে যে খাসাঘাতের জন্ত তাহা অনেক গুণ বাড়িয়াছে সে বিষয়ে সন্দেহ নাই। খাসাঘাতের জন্ত কখন কখন অক্ষরের স্বাভাবিক উচ্চারণের পর্য্যন্ত ব্যতিক্রম হয়, যেখানে স্বভাবতঃ স্বরগাণ্ডীর্ঘ্য একেবারেই থাকিতে পারে না সেখানেও তীব্র গাণ্ডীর্ঘ্য লক্ষিত হয়। যেমন রবীন্দ্রনাথের

/ . . . | / . . .
রঙ্‌ ঘে ফুটে | ওঠে কতো
. / . . | . / . .
প্রাণের বাহু | লতার মতো

এই চরণ দুটির মধ্যে ‘ঠে’ অক্ষরটির স্বরগাণ্ডীর্ঘ্য ‘ও’ অক্ষরটির চেয়ে স্বভাবতঃ কম, কিন্তু খাসাঘাতের জন্ত তাহা বহুগুণ বাড়িয়া গিয়াছে।

✓বাংলা ছন্দের খাসাঘাতেব জন্ত বাগ্‌ধ্বজের সঙ্কোচন ও দ্রুতলয়ে উচ্চারণ হয়। সুতরাং খাসাঘাতবৃত্ত অক্ষর মাত্রেই হ্রস্ব (২০গ স্বর দ্রষ্টব্য)। ইংরাজী accent-এর দক্ষন কিন্তু অক্ষরের দৈর্ঘ্যের ভ্রাস হয় না; বরং দীর্ঘ অক্ষরের উপরই accent প্রায়শঃ পড়ে, এবং ইহার প্রভাবে হ্রস্ব অক্ষরও দীর্ঘ অক্ষরের তুল্য হয়।

✓খাসাঘাতপ্রধান চন্দোবদ্ধ প্রতি পক্ষে ৪ মাত্রা এবং সাধারণতঃ ৪টি করিয়া অক্ষর থাকে। কিন্তু ইংরাজী foot-এর এক একটিতে সাধারণতঃ ২টি বা ৩টি অক্ষর থাকে, তিনের অধিকসংখ্যক অক্ষর লইয়া ইংরাজী ছন্দের foot হয় না।

বাংলার পর্বে খাসাঘাত পড়িলে দুইটি স্বরাঘাত প্রায় থাকে, কিন্তু ইংরাজীর একটি foot-এ সাধারণতঃ মাত্র একটি accent থাকিতে পারে; সুতরাং বাংলার পর্বেকে ইংরাজী foot-এর অনুরূপ বলা যায় না। প্রতি পর্বের মধ্যে কয়েকটি গোটা শব্দ রাখাই বাংলা ছন্দের সাধারণ নীতি, কিন্তু ইংরাজী foot-এ তদ্রূপ কিছু করার কোন আবশ্যকতা নাই। যদি বাংলা ছন্দের পর্বাদ্বয় ইংরাজী foot-এর অনুরূপ মনে করা হয়, তাহা হইলেও দেখা যাইবে যে বাস্তবিক ইংরাজীর foot ও বাংলা খাসাঘাতপ্রধান ছন্দোবন্ধের পর্বাদ্বয়ের মধ্যে বাস্তবিক কোন সাদৃশ্য নাই। এইরূপ পর্বাদ্বয়ের প্রত্যেকটিতে খাসাঘাতের না থাকিতে পারে, এবং পর পর পর্বাদ্বয়গুণিতে খাসাঘাতের অবস্থান এক না হইতেও পারে। পূর্বে যে দুইটি পংক্তি উদ্ধৃত করা হইয়াছে, ইংরাজী মতে তাহাদের ছন্দোলিপি হইত—

চিন্তা | দিতেম | জলা | জলি | থাকতো | নাকো | বরা
রঙে | কুটে | ওঠে | কতো

ছন্দের এরূপ বিভাগ ও গতি ইংরাজীতে অচল। ইংরাজীতে anapaest প্রভৃতি তিন অক্ষরের foot দিয়াই পদ্যের চরণ গঠিত হইতে পারে, কিন্তু বাংলায় খাসাঘাতপ্রধান ছন্দোবন্ধে বরাবর তদ্রূপ পর্বাদ্বয় ব্যবহার করা অসম্ভব। বাংলায় খাসাঘাতপ্রধান ছন্দোবন্ধের প্রতি পর্বের পর একটি বিরামস্থান থাকে, ইংরাজীতে শেকপ থাকার কোন প্রয়োজন নাই, প্রতি foot বা যুগ্ম দুইটি foot-এর পরে যে বিরামস্থান থাকিবে এমন কোন কথা নাই। ইংরাজীতে একটি foot এর মধ্যেই একটি পূর্ণচ্ছেদ পড়িতে পারে, কিন্তু বাংলায় পর্বাদ্বয়ের মধ্যে পূর্ণচ্ছেদ পড়ে না। বাংলায় স্বরাঘাতপ্রধান ছন্দের কাঠামো বীধা, কিন্তু ইংরাজী ছন্দের ছাঁচ যে কতদূর পর্যন্ত চাপ ও টান সহ করিতে পারে তাহার প্রমাণ পাওয়া যায় Coleridge-এর *Christabel* এবং এরূপ অগ্নাত্ত কবিতায়। বাংলা খাসাঘাতপ্রধান ছন্দোবন্ধে যথার্থ অমিতাক্ষর বা blank verse লেখা যায় না, কিন্তু ইংরাজী ছন্দে নানা বিচিত্রভাবে ছন্দের সহিত যতির সম্পর্ক স্থাপিত করা যায় বলিয়া ইংরাজীতে অমিতাক্ষর ছন্দ বেশ লেখা যায়। *Paradise Lost*, *King Lear* অথবা Shelley, Swinburne প্রভৃতির বিখ্যাত কবিতা হইতে কতকগুলি পংক্তি লইয়া বাংলা খাসাঘাতপ্রধান ছন্দে ফেলিবার চেষ্টা করিলেই এইরূপ প্রশ্নাসের ব্যর্থতা ও মূঢ়তা প্রতিপন্ন হইবে।

✓ আধুনিক বাংলায় প্রত্যেক হলন্ত অক্ষরকেই দীর্ঘ ধরিয়া লইয়া যে এক প্রকার মাত্রাচ্ছন্দ চলিতেছে, কেহ কেহ মনে করেন যে, সেই ছন্দোবন্ধে সব রকম বিদেশী, মাঘ ইংরাজী ছন্দের অন্তর্করণ করা যায়। হলন্ত অক্ষরকে ইংরাজী accented এবং স্বরান্ত অক্ষরকে ইংরাজী unaccented অক্ষরের প্রতিনিধিত্বান্বিত মনে করিয়া বাহ্যতঃ অনেক সময়ে ইংরাজী ছন্দের অনুসরণ করা হইয়াছে এইরূপ মনে করা যাইতে পারে। যে রকম, কেহ কেহ বলিয়াছেন যে

•-• | •-• | •-• | -
বসন্তে | ফুটন্ত | কুহুমটি | প্রায়

এই চরণটি ইংরাজী amphibrachic tetrameter-এর উদাহরণ। কিন্তু একটু লক্ষ্য করিলেই দেখা যাইবে যে ইংরাজী amphibrach-এর সহিত ইহার সাদৃশ্য আপাত, যথার্থ নয়। প্রতি পর্বে মোট চার মাত্রা আছে বলিয়াই এখানে ছন্দ বজায় আছে, ইংরাজী কোন foot-এর ছাঁচ অনুসরণ করা হইয়াছে বলিয়া নয়। প্রথমতঃ, ইংরাজী accented অক্ষর ও বাংলা হলন্ত দীর্ঘ অক্ষর ধ্বনির দিক্ দিয়া এক জিনিষ নয়; সন্নিহিত অক্ষরের তুলনায় accented অক্ষরের যে ধ্বনিগোরব আছে, বাংলা হলন্ত দীর্ঘ অক্ষরের তাহা নাই। হলন্ত অক্ষর স্বভাবতঃই স্বরান্ত অক্ষর অপেক্ষা দীর্ঘ, তাহাকে দুই মাত্রা ধরার জগ্গ তাহাতে গুণগত কোন বিশেষত্বের উপলব্ধি হয় না। কেহ কেহ

মহৎ ভয়ের মূরং সাগর

বরণ তোমার তমঃ-স্খামল

এই চরণ দুইটিকে ইংরাজী iambic ছন্দোবন্ধেব উদাহরণ মনে করেন। ‘ম,’ ‘ভ’ ইত্যাদিকে তাঁহাবা unaccented অক্ষরের এবং ‘হং,’ ‘য়ের’ ইত্যাদিকে accented অক্ষরের প্রতিলিপ্য মনে করেন। কিন্তু বাংলা উচ্চারণের পদ্ধতিতে ‘হং,’ ‘য়ের,’ শব্দের অন্তস্থ হলন্ত অক্ষর বলিয়া স্বভাবতঃ দীর্ঘ, তাহাদের যে সন্নিহিত অক্ষরের সহিত গুণগত কোন পার্থক্য বা বিশেষ কোন ধ্বনিগোরব আছে তাহা কেহই বোধ কবেন না। বরণ বাংলার স্বাভাবিক উচ্চারণ-পদ্ধতিতে শব্দের শেষে স্ববগান্তীর্থের পতন হয় বলিয়া ‘ভয়ের,’ ‘সাগর’ প্রভৃতি শব্দের শেষ অক্ষরগুলিকে unstressed syllable-এর অনুরূপ বলাই উচিত। তন্নিম্ন আরও কয়েকটি লক্ষণ হইতে প্রমাণ করা যায় যে আসলে ইহাদের প্রকৃতি ইংরাজী ছন্দ হইতে বিভিন্ন। ‘মহৎ ভয়ের মূরং সাগর’-কে বদলাইয়া যদি ‘মহৎ ভয়েরি মুরতি সাগর’ লেখা যায়, তবে ইংরাজী ছন্দের ছাঁচ

ভাঙ্গিয়া যায়, কিন্তু বাংলার ছন্দ ঠিক বজায় থাকে। কারণ আসলে ঐ চরণের ভিত্তি ৬ মাত্রার পদ, এবং ইহার ছন্দোলিপি হইবে—

—:•—|•—:•—
মহৎ:ভয়ের|মূরৎ:সাগর

তাহা ছাড়া ‘মহৎ’ ও ‘ভয়ের’ মধ্যে যে ব্যবধান তাহা যতি নহে, কিন্তু ‘ভয়ের’ শব্দটির পরে একটি যতি পড়িয়াছে, তাহা বাংলা পাঠক মাত্রেই অনুভব করেন। কারণ “মহৎ ভয়ের” এই দুইটি শব্দ লইয়া একটি পদ, এবং ‘মহৎ’ একটি পর্বাক্ষ মাত্র। ইংরাজী ছন্দে ঠিক এইরূপ হওয়ার কোন আবশ্যিকতা নাই। সেইরূপ “বসন্তে | ফুটন্ত | কুহুমটি | প্রায়” এই চরণটিকে বদলাইয়া “বসন্ত | প্রভাতের | কুহুমটি | প্রায়” লিখিলে ছন্দ ঠিক বজায় থাকে, কিন্তু ইংরাজী ছন্দের ছাঁচ ভাঙ্গিয়া যায়। আসল কথা এই যে, বাংলায় মাত্রাসমকষ্মই ছন্দের ভিত্তি, কোন একটা বিশেষ ছাঁচ নহে। কোন একটা ছাঁচ অনুসারে কবিতা লেখার প্রয়াস যাহারা করিয়াছেন তাঁহাদের লেখা হইতেও এ কথা প্রমাণ হয়।

মসৃণল্ | বৃলবল্ | বনকুল্ | গন্ধে
বিলকুল্ | আলিকুল্ | গুল্লরে | ছন্দে

এই দুইটি চরণে প্রতি পূর্ণ পদের দুইটি হলন্ত দীর্ঘ অক্ষর রাখিয়া ছন্দ রচনার প্রয়াস হইয়াছে; কিন্তু শেষের চরণটির দ্বিতীয় ও তৃতীয় পদের ভিন্ন ভিন্ন ছাঁচ ব্যবহৃত হইয়াছে, তথাপি কোনরূপ ছন্দের বৈলক্ষণ্য হইয়াছে বোধ হয় না। সেইরূপ

“ভোম্বায় | গান্ গাব্ | চব্কাব্ | শোন্ ভাই”

ইহার বদলে

“ভোম্বাতে | গান্ গায়্ | চবকার্ | শোন্ ভাই”

কিংবা

“ভোম্বাতে | গান্ করে | চবকারি | শোন ভাই”

লিখিলে ছন্দের কোনরূপ ক্ষতি হয় না। কিন্তু ইংরাজীতে ছন্দ মাত্রাগত না হইয়া গুণগত বলিয়া ছাঁচটাই আসল। এইজন্য সমজাতীয় foot বা গণের পরস্পরের বদলে ব্যবহার হইতে পারে, iambus-এর স্থলে anapaest এবং trochee-র স্থলে dactyl বেশ চলে। বাংলায় যাহারা ইংরাজী ছন্দের অনুকরণ করার প্রয়াস করিয়াছেন তাঁহারা সেই চেষ্টা করিলে অবিলম্বে ছন্দোভঙ্গ হইবে।

বিখ্যাত ইংরাজ-কবি Shelleyর *The Cloud* কবিতাটি ছন্দোমাধুর্যের জ্ঞাত সুবিন্দিত। ইহার প্রথম চারিটি চরণে যে ভাবে accented ও unaccented অক্ষরের বিস্তার ও ছন্দোবিভাগ হইয়াছে, কেহ বাংলায় তদনুরূপ করিতে গেলে ছন্দোভঙ্গ অবশ্যজ্ঞাবী।

I bring | fresh showers | for the thirst | ing flowers
From the seas | and the streams ;
I bear | light shade | for the leaves | when laid
In their noon- | day dreams.

আধুনিক বাংলার শ্রুতিবিরোধের মধ্যে অনেকেই ইংরাজী সাহিত্যে বিশেষরূপে কৃতবিদ্য ও ইংরাজী কাব্যের রসগ্রাহী ছিলেন। ইংরাজী ছন্দেই বাংলা কবিতা লেখা যায় এরূপ মত তাঁহারা কখন প্রকাশ করেন নাই, বা সেরূপ চেষ্টা করেন নাই। তাঁহাদের মধ্যে যিনি বোধহয় সর্বাপেক্ষা প্রগাঢ় ইংরাজী পণ্ডিত ও ইংরাজী-ভাবাপন্ন ছিলেন, তিনিও অর্থাৎ মাইকেল মধুসূদন দত্তও এ চেষ্টা করেন নাই। এমন কি, বাংলা কবিতায় যেখানে ইংরাজী শব্দ প্রয়োগ করা হইয়াছে, সেখানেও ইংরাজী শব্দ জাতি হারাইয়া বাংলা ছন্দের রীতির অহসরণ করিয়াছে। কবি দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতায় ইহার যথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায়। তাঁহার

সাব্বিক আহাৰ শ্রেষ্ঠ বুকেই ধরল মাংস রকমারি
কাউল্ বীক্, আর মটন্ হাম্ ইন্ অ্যাডিশন্ টু বক্রি।

এই চরণদ্বয়ের দ্বিতীয়টি শ্রায় ইংরাজী শব্দেই রচিত। ‘আর’ বদলাইয়া যদি ‘and’ লেখা যায়, তাহা হইলে সমস্তটাই একটা ইংরাজী ছন্দের লাইন মনে করা যায়। (বক্রি অবশ্য হিন্দুস্থানী শব্দ।) বাংলায় এই চরণটির ছন্দোলিপি হইবে—

কাউল্ বীক্, অ্যাণ্ড্ | মটন্ হাম্ | ইন্ অ্যাডিশন্ | টু বক্রি
= কাউল্ বীক্যাণ্ড্ | মটন্ হাম্ | ইন্ অ্যাডিশন্ | টু বক্রি
= (৪ + ৪ + ৪ + ৩)

ইংরাজীতে ইহার ছন্দোলিপি হইত অনুরূপ—

Fowl beef | and mutt | on ham | in ad-di- | tion to Bok | ri

এই দুইটি ছন্দোলিপি পরস্পরের সহিত তুলনা করিলেই স্পষ্ট প্রতীত হইবে যে ইংরাজী ও বাংলার ছন্দঃপদ্ধতি পরস্পর হইতে বিভিন্ন। Milton-এর

— / — / — / — / — /
Of man's first dis-o-be-dience, and the fruit
- - - - - - - - - - - - - - - - - -

— / — / — / — / — /
Of that forbidden tree, whose mortal taste
- - - - - - - - - - - - - - - - - -

প্রভৃতি চরণে মাত্রা ও ধ্বনিগৌরবের বিচিত্র জটিলতায় যে ছন্দের জাল গড়িয়া উঠিয়াছে, বাংলায় তাহার অনুকরণ করা সম্ভব বলিয়া মনে হয় না।

অক্ষরের মধ্যে যে গুণগত পার্থক্য ইংরাজী ছন্দের ভিত্তিস্থানীয়, তাহা বাস্তবিক বাংলা ছন্দে পাওয়া যায় না। স্বাসাধাতের ব্যবহার হইলে অবশ্য স্বাসাধাতযুক্ত অক্ষর একটি বিশিষ্ট ধ্বনিগৌরব লাভ করে, কিন্তু স্বাসাধাতের ব্যবহার বাংলা ছন্দে যদৃচ্ছাক্রমে করা যায় না; এ সম্বন্ধে কি কি অস্থবিধা তাহা পূর্বেই বলা হইয়াছে। একমাত্রিক লঘু অক্ষরের সন্নিহিতে গুরু অক্ষর বসাইলেও অবশ্য একটা গুণগত পার্থক্যের উপলব্ধি হয়, এবং এইজন্য গুরু অক্ষরের বহুল ব্যবহারের দ্বারাই বাংলায় কবিরা ছন্দের গাভীয়া বাড়াইবার চেষ্টা বরাবর করিয়া আসিয়াছেন। “তরঙ্গিত মহাসিন্ধু। মন্ত্রশাস্ত্র ভূজপের মতো” অথবা “কিধা বিধাধরা রমা। অম্বুবাণি তলে” প্রভৃতি চরণে ইহার উপলব্ধি হয়। কিন্তু তাহা হইলেও এই পার্থক্য ইংরাজী accented ও unaccented-এর পার্থক্যের অনুরূপ নহে, এবং ইহাকেই ছন্দের ভিত্তি করা যায় না। আসলে, পর্কে পর্কে মাত্রাসমকত্বই বাংলা ছন্দের ভিত্তিস্থানীয়; অতঃপাছা কিছু গুণ তাহা ছন্দের কাঁচৎদৃষ্ট বা আকস্মিক অলঙ্কার বা গৌণ লক্ষণ মাত্র।

* এই দুইটি পংক্তির মাত্রালিপি Fox Strangways-এর নির্দেশ অনুসারে প্রচলিত আকার-মাত্রিক ধরলিপির চিহ্ন দ্বারা করা হইয়াছে।

বাংলায় সংস্কৃত ছন্দ

বাংলায় সংস্কৃত ছন্দ চালাইবার পথে অনেকগুলি অসুবিধা আছে। প্রথমতঃ, বাংলায় যথার্থ দীর্ঘ স্বরের ব্যবহার কচিৎ দেখা যায়। আমাদের সাধারণ উচ্চারণের পদ্ধতিতে স্বভাবতঃ সমস্ত স্বরই হ্রস্ব। তবে অবশ্য বাংলায় হলন্ত অক্ষরকে দীর্ঘ বলিয়া অনেক সময় ধরা হইয়া থাকে, এবং ইচ্ছামত যে-কোন হলন্ত অক্ষরকে দীর্ঘ করা যায়। কিন্তু ধ্বনিগুণের দিক্ হইতে বাংলার হলন্ত দীর্ঘ অক্ষর আব সংস্কৃতের দীর্ঘ অক্ষর এক নহে। বাংলায় শব্দান্তের হলন্ত অক্ষর স্বভাবতঃ দীর্ঘ। কারণ, বাংলায় পর পর শব্দগুলিকে বিযুক্ত রাখাই রীতি, ছন্দেও সংস্কৃত পর ছাড়া অত্র সন্ধির ব্যবহার সাধারণতঃ হয় না। সুতরাং শব্দান্তের হল্‌বর্ণকে পরবর্ত্তী বর্ণ হইতে বিযুক্ত রাখার জন্ত শব্দের শেষে একটু ফাঁক রাখা হয়, সেইজন্ত মোটের উপর শব্দান্তের হলন্ত অক্ষর দুই মাত্রার বলিয়া পরিগণিত হয়। যেখানে শব্দের মধ্যে কোন হলন্ত অক্ষরকে দীর্ঘ বলিয়া ধরা হয়, সেখানেও এইরূপ ঘটে। শব্দের মধ্যস্থ যুক্তবর্ণকে বিশ্লেষণ করিয়া এবং তাহার ধ্বনিকে টানিয়া হলন্ত অক্ষরকে দুইমাত্রা ধরিয়া লওয়া হয়। কিন্তু সংস্কৃত ছন্দে সন্ধি আবশ্যিক, সেখানে একপ বিশ্লেষণ ও ফাঁক বসানো চলে না, সেখানে যথার্থ দীর্ঘ স্বরের উচ্চারণ করিয়াই দীর্ঘ অক্ষরের ব্যবহার কবিতে হয়।

দ্বিতীয়তঃ, বাংলায় মাত্রাসমকালের নিয়মিত রীতিতে কতকগুলি পর্কের সহযোগে এক একটি চরণ গঠন করিতে হইবে, এবং প্রতি পর্কে সুনির্দিষ্ট রীতিতে পর্কাজেব সমাবেশ করিতে হইবে। দুই-একটি বিশেষ স্থল ছাড়া প্রতি পর্কে ও প্রতি পর্কাদে একটি বা ততোধিক গোটা শব্দ থাকা আবশ্যিক। সংস্কৃতে এক একটি চরণ হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের কোন এক প্রকার বিশিষ্ট ও বিচিত্র সমাবেশ মাত্র; তাহার উপাদান হ্রস্ব বা দীর্ঘ হিসাবে বিশিষ্টলক্ষণাধিত ক্রীতপয় অক্ষর। এই দীর্ঘ বা হ্রস্ব অক্ষরের পারস্পর্য্যজনিত এক প্রকার ধ্বনিহিঁমোলই সংস্কৃত ছন্দের প্রাণ। যেখানে সংস্কৃত ছন্দের এক একটি চরণের উপকরণ কয়েকটি গণ, সেখানে প্রত্যেকটি গণ কয়েকটি হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের এক প্রকার সমাবেশ মাত্র, শব্দের গঠনের সহিত তাহাব কোন সম্বন্ধ নাই।

সংস্কৃতে এমন কতকগুলি ছন্দ আছে যাহার চরণগুলিকে অনায়াসেই সমমাত্রিক কয়েকটি অংশে বিভাগ করা যায়। এইরূপ প্রত্যেক চরণাংশের মাত্রাপারস্পর্য্যের অনুযায়ী মাত্রা রাপিয়া এক একটি শব্দ বা শব্দসমষ্টি প্রয়োগ করিতে পারিলে, বাংলার পর্ক-পর্কাজ রীতিও বজায় থাকে এবং ঐ সংস্কৃত ছন্দের পারস্পর্য্যও থাকে। উদাহরণস্বরূপ তোটক ছন্দের কথা বলা যাইতে পারে। তোটকের সংকেত

— — — — —

ইহাকে সহজেই চার মাত্রার এক একটি অংশে ভাগ করা যায় :

— — — — —

যেমন,

রণনি | জিতদ্র | জয়দে | ত্যপুরং

এখন ইহার অনুকরণে কবি সত্যেন্দ্রনাথ লিখিয়াছেন—

— — — — —
একি ভা | গারে লুট | করে ধন | লোটানো
— — — — —
একি চাষ | দিয়ে রাশি | করে ফুল | ফোটানো

এখানে তোটকের মাত্রাপারস্পর্য্য একরূপ বজায় আছে, যদিও চরণের শেষের অক্ষরটির দীর্ঘ উচ্চারণ একটু কৃত্রিম। লক্ষ্য করিতে হইবে যে এখানে ছন্দের ভিত্তি চার মাত্রার এক একটি পর্ক, এবং এই মাত্রাসমকত্বের জগ্গাই ছন্দ বজায় আছে। যেখানে হলন্ত অক্ষর দিয়া সংস্কৃত দীর্ঘ স্বরের অনুকরণ করা হইয়াছে সেখানে দুইটি ব্রহ্ম অক্ষর দিলেও কোন ক্ষতিবৃদ্ধি হইত না; দ্বিতীয় চরণটিকে—

একি চাষ | দিয়ে রাশি | করে ফুল | ফোটানো

এইরূপ লিখিলে অবশ্য সংস্কৃত তোটকের রীতির লঙ্ঘন হইত, কিন্তু বাংলা ছন্দের দিক্ হইতে বিশেষ কিছু ব্যতিক্রম হইয়াছে মনে হইত না। ইহাতেই স্পষ্ট প্রমাণ হয় যে আসলে বাংলা ও সংস্কৃত ছন্দের প্রকৃতি ও রীতি বিভিন্ন; অক্ষর-সংখ্যা বা মাত্রার পারস্পর্য্য বাংলা ছন্দের মূল কথা নয়, মূল কথা—এক একটি

পর্ক বা পর্কাদ্বে মোট মাত্রার সংখ্যা। কোন সংস্কৃত ছন্দের পারস্পর্যের সহিত বাংলা ছন্দের কোন একটি চরণের সাদৃশ্য একটা গৌণ ও আকস্মিক লক্ষণ মাত্র। সংস্কৃতজ্ঞ না হইলে কোন ছন্দোবসিকের নিকট এই সাদৃশ্য লক্ষ্যীভূত হয় না। ইহাও লক্ষ্য করিতে হইবে যে সংস্কৃতের দীর্ঘ স্বরগুলি যে ভাবে কানে লাগে ও ঘেরূপ ছন্দোবোধ উৎপাদন করে, বাংলার হলন্ত দীর্ঘ অক্ষরগুলি সেরূপ করে না।

এইরূপ তুণক, ভূজঙ্গপ্রযাত, পঞ্চামর, শ্রুগী, সারঙ্গ, মালতী, মদিরা প্রভৃতি যে সমস্ত ছন্দ কোন বিশেষ এক প্রকারের কয়েকটি গণের সংযোগে গঠিত, বাংলা ছন্দে তাহাদের এক রকম অনুকরণ করা যাইতে পারে, যদিও ঠিক সংস্কৃতের অনুরূপ ধ্বনিগুণ ও ছন্দোহিলোল বাংলা ছন্দে আনা খুব দুর্লভ। কারণ যথার্থ দীর্ঘ স্বরের উচ্চারণ বাংলা ছন্দে মাত্র কচিৎ দেখা যায় (স্বঃ ১৬ক দ্রষ্টব্য)। বাংলা হলন্ত দীর্ঘ অক্ষর ঠিক সংস্কৃত দীর্ঘ স্বরের অনুরূপ নহে।

সংস্কৃতে আরও কতকগুলি ছন্দ আছে, সেগুলি ঠিক এক প্রকারের কতকগুলি গণ লইয়া গঠিত না হইলেও সেগুলিকে বাংলার পর্ক-পর্কাদ্ভ পদ্ধতির সহিত একরূপ খাপ খাওয়ানো যাইতে পারে। যেমন, ‘মনোহস’ ছন্দের সঙ্কেত

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

এখানে চরণের মোট মাত্রাসংখ্যা ২১। ইহাকে

— — — : — — — | — — — : — — — | — — —

এইরূপে ভাগ করিলে ৮ মাত্রার দুইটি পূর্ণ পর্ক এবং ৫ মাত্রার একটি অপূর্ণ পর্ক পাওয়া যায়। সুতরাং তুণক বা তোটকের ত্রায় এই ছন্দেরও বাংলায় এক রকম অনুকরণ করা যাইতে পারে।

কিন্তু এমন অনেক ছন্দ সংস্কৃতে আছে যাহাদের বাংলা পর্ক-পর্কাদ্ভ পদ্ধতির কাঠামোর মধ্য কিছুতেই ফেলা যায় না। উদাহরণস্বরূপ গুণরিচিত ‘ইন্দ্রজ্ঞা’ ছন্দের নাম করা যাইতে পারে।

সংস্কৃত ছন্দ খাঁহারা বাংলায় চালাইবার চেষ্টা করিয়াছেন তাহাদের মধ্যে অনেকে জোর করিয়া বাংলায় সংস্কৃত পদ্ধতিতে উচ্চারণের ব্যবস্থা করিয়াছেন। এমন কি ভারতচন্দ্রও এই দোষ হইতে মুক্ত নহেন। তাঁহার

“ভূতনাথ ভূতমাধ দক্ষবজ্ঞ নাশিছে”

এই চরণটিতে তিনি তুণক ছন্দের অনুকরণ করার চেষ্টা করিয়াছেন। কিন্তু

ভূগণের রীতিতে এই চরণটি পাঠ করার স্বাভাবিক প্রবৃত্তি কাহারও হয় না। আসলে এই চরণটি ও তাহার পরবর্তী চরণগুলি ৮+৭ এই সঙ্কেতে বাংলা ছন্দের স্বাভাবিক রীতিতে রচিত বলিয়াই সকলে পাঠ করিবে। ভারতচন্দ্রের

“কণাকণ কণাকণ ফণী ফণ গাজে।

দিনেশ প্রতাপে নিশানাথ সাজে।”

প্রভৃতি চরণে সংস্কৃত ভূজঙ্গপ্রয়াতের অঙ্কুরণও ঐরূপ বার্ষ প্রয়াস মাত্র হইয়াছে।

আধুনিক কালে সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত প্রভৃতি অনেক কবি হস্তান্তর অক্ষরমাত্রকেই দীর্ঘ ধরিয়া লইয়া বাংলায় সংস্কৃত ছন্দের আমদানী করার চেষ্টা করিয়াছেন। কিন্তু আবশ্যকমত হস্তান্তর অক্ষরকে দীর্ঘ করা বাংলায় সম্ভব হইলেনও, এই দীর্ঘীকরণ পর্ব-পর্বান্তের আবশ্যকতা অতুসারেই হইয়া থাকে, ইহা স্বভাবসিদ্ধ নয়। স্তত্রাং সর্গত্র এইরূপ যথেষ্ট দীর্ঘীকরণ চলে না, চালাইতে গেলে যাহাতে বাংলা ছন্দের পর্ব ও পর্বান্তের মুখ্যতা ও অখণ্ডনীয়তা অব্যাহত থাকে সেদিকে অবহিত থাকিতে হইবে। নহিলে, বাংলা ছন্দের হিসাবে ছন্দঃপতন ঘটবে। দ্বিতীয়তঃ, বাংলার হস্তান্তর দীর্ঘ অক্ষর যে সংস্কৃত দীর্ঘ স্বরের প্রতিনিধিত্বান্বিত নয়, তাহা পূর্বেই বলা হইয়াছে। তৃতীয়তঃ, বাংলায় পর্ব-ও-পর্বান্ত পদ্ধতির জগৎ যে ভাবে ছন্দ ও যতি রাখিতে হয় তাহাতে সংস্কৃত ছন্দের প্রবাহ অব্যাহত থাকিতে পারে না। যত হৃকোশলেই অক্ষরের মাত্রা নিরূপিত হউক না কেন, বাংলায় ছন্দোবদ্ধ হইলেই পর্ব, পর্বের মাঝামাঝি, পর্বের মধ্যে পর্বান্তের বিস্তার, পর্ব ও পর্বান্তের মাত্রা ও তাহার অল্পপাত, ইহাই ছন্দোবোধের ভিত্তি ও মুখ্য বিচার্য্য হইয়া দাঁড়ায়, দীর্ঘ বা হ্রস্বের পারস্পর্য্য অত্যন্ত গোঁণ, উপেক্ষণীয় ও যদৃচ্ছাক্রমে পরিবর্তনীয় লক্ষণমাত্র হইয়া পড়ে।

উদাহরণস্বরূপ কবি সত্যেন্দ্রনাথের একটি প্রচেষ্টার বিচার করা যাক। সংস্কৃত মালিনী ছন্দের অঙ্কুরণে তিনি লিখিয়াছেন—

উড়ে চলে গেছে বুলবুল, শূন্যময় বর্ণপিঞ্জর,

ফুরাসে এসেছে ফাল্গুন, বোঁবনের জীর্ণ নির্ভর।

উড়ে চলে গেছে | বুলবুল
শুশুম্ব স্বর্ণ | পিঙ্গ র
ফরাষে এসেছে | কালস্বন
যৌবনের জীর্ণ | নির্ভর

উড়ে চলে গেছে বুলবুল শ্রমস্বর্ণ পিঞ্জর
ফুঁবা যে এসেছে কালগুন ঘোবনের জীর্ণ নির্ভর

ଅ ଶି ନ ମୁ ପ ଗ ତେ ଷଂ କୌମୁଦୀ ମେ ଘ ମୁ ଙ୍ଗ
 ଜ ଲ ନି ଧି ମ ଧୁ କ ପଂ ଜ ହୁ କ ଣ୍ଡା ବ ତୌ ଗ

বাংলায় যথার্থ দীর্ঘস্বর স্থানে স্থানে পাওয়া যায়। কোন্ কোন্ ক্ষেত্রে তাহার প্রয়োগ সম্ভব তাহা পূর্বে বলা হইয়াছে (স্থ: ১৬ক দ্রষ্টব্য)। এই উপলক্ষে হেমচন্দ্র, ভারতচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথের কয়েকটি কবিতা উল্লেখযোগ্য।

কিন্তু পর্ক-পর্কাদ-পঙ্কতির রীতি বজায় রাখিয়াই তদ্রূপ করা সম্ভব। এইরূপ দীর্ঘস্বরের ব্যবহার করিতে পারিলে যথার্থ সংস্কৃত ছন্দের অনুরূপ ধ্বনিহিজল পাওয়া যায়। গুরু অক্ষরের ব্যবহারের জ্ঞাতও এক প্রকার ধ্বনিবৈচিত্র্য পাওয়া যায়, মধুসূদন ও রবীন্দ্রনাথের অনেক রচনা এ সম্পর্কে উল্লেখযোগ্য। কিন্তু যে-কোন সংস্কৃত ছন্দের যদৃচ্ছা অনুকরণ বাংলায় সম্ভব নয়।

পর্দাঙ্গবিচারের গুরুত্ব

বাংলা ছন্দের বিচারে পর্কের গুরুত্ব এখন প্রায় সকলেই স্বীকার করিয়াছেন। পর্কই যে বাংলা ছন্দে উপকরণস্থানীয়, পর্কের পরিমাপের উপরই যে ছন্দের গতি ও প্রকৃতি নির্ভর করে এবং তাহাতেই ছন্দের পবিচয়, এ কথা সর্ববাদি-স্মৃত। অবশ্য কখন কখন পর্ক এই কথাটির বদলে অল্প কোন শব্দের ব্যবহার দেখা যায়। পদ, কলা, বিভাগ ইত্যাদি শব্দ কেহ কেহ ব্যবহার করিয়াছেন বটে, কিন্তু তাহাদের প্রত্যেকের সম্বন্ধেই আপত্তির কারণ আছে; এবং কেহই পর্ক শব্দটির বদলে ঐ সমস্ত শব্দ বরাবর সঙ্গতি রাখিয়া ব্যবহার করিতে পারেন নাই। যাহা হউক, অল্প নাম দিলেও পর্কের গুরুত্বের কোন লাভ হয় না, “A rose called by any other name would smell as sweet.”

বিস্তৃত বাংলা ছন্দের বিচারে পর্কাদের উপযোগিতা এখনও অনেকে ঠিক ধরিতে পারেন নাই। সেই কারণেই বাংলা ছন্দের অনেক মূল তত্ত্ব, অনেক সমস্তার সমাধান তাঁহাদের কাছে স্পষ্ট হইয়া উঠে নাই। সুতরাং বাংলা ছন্দের অনেক বিশিষ্ট লক্ষণ ও ধর্ম, বাংলা ছন্দের অনেক বৈচিত্র্য সম্পর্কে কোন ব্যাখ্যা তাঁহারা দিতে পাবেন না। ‘এ রকম ও হয়, ও রকম-ও হয়’, ‘মাঝে মাঝে এ রকম হয়’, ‘সব সময় হয় না’, কবির কান-ই সব ঠিক করে নেবে’, ইত্যাদি অক্ষম যুক্তির আশ্রয় নিতে বাধ্য হন। তবে বদাচ ছুই-এক জন ‘পর্কোংশ’, ‘কলা’ প্রভৃতি শব্দ এই অর্থে ব্যবহার করেন দেখা যায়। অর্থাৎ, পর্দাঙ্গ বস্তুটি যে আছে এবং ছন্দে তাহার যে গুরুত্ব আছে—এই সত্যটি অস্পষ্টভাবে তাঁহাদের কাছে কখন কখন ধরা দেয়।

পর্দাঙ্গ কি এবং পর্ক ও পর্কাদের মধ্যে সম্পর্ক কি, তাহার আলোচনা পূর্বে করা হইয়াছে। পর্দাঙ্গবিচারের গুরুত্ব সম্বন্ধে দুই-একটি কথা এ স্থলে বলা হইতেছে।

(১) পর্দাঙ্গবিচার ব্যতিরেকে পর্কের গঠনরীতি, তাহার দোষগুণ ইত্যাদি ঠিক বোঝা যায় না। এই বিষয়ে স্পষ্ট ধারণার অভাববশতঃ মধুসূদন ‘মাৎসর্য-বিষ-দশন’ এবং রবীন্দ্রনাথ ‘উন্মত্ত-স্নেহ-সুধায়’ ইত্যাদি দুই পর্ক কখন কখন প্রয়োগ করিয়াছেন (সূঃ ২৫ দ্রষ্টব্য)।

(২) (ক) বাংলা পড়ে খাসাঘাতের স্থান আছে, এবং তাহার প্রভাবে ছন্দ একটি বিশিষ্ট রূপ পরিগ্রহণ করে ; ছন্দের লয়ের পরিবর্তন হয়, অক্ষরের মাত্রার ইতরবিশেষ হয়। কিন্তু খাসাঘাত সর্বদা ও সর্বত্র পড়িতে পারে না। পরীক্ষা-বিচার ব্যতিরেকে এ সম্বন্ধে বিধিনিষেধ নির্ধারণ করা সম্ভব নহে (সূ: ২০ দ্রষ্টব্য)।

(খ) বাংলায় স্বাভাবিক দীর্ঘ স্বর নাই। সুতরাং সংস্কৃত ছন্দের যথেষ্ট অনুকরণ বাংলায় সম্ভব নহে। তত্রাচ, স্থল বিশেষে বাংলা পড়ে দীর্ঘ স্বরের ব্যবহার দেখা যায়। কহ্নকোথায় এবং কি নিয়ম অনুসারে বাংলা ছন্দে দীর্ঘ স্বরের প্রয়োগ চলিতে পারে, এ সম্পর্কে কি কি বিধিনিষেধ আছে, তাহা পরীক্ষা-বিচার না করিলে অনুধাবন করা যায় না (সূ: ১৬ দ্রষ্টব্য)।

(৩) (ক) বাংলায় অক্ষরের মাত্রা পূর্বনির্দিষ্ট বা ধ্রুব নহে, ছন্দের pattern বা পরিপাটী অনুসারে ইহা নিয়ন্ত্রিত হয়। পরীক্ষা-বিচার ব্যতিরেকে এই পরিপাটী ও তাহার আবশ্যকতার স্বরূপ নির্দেশ করা সম্ভব নহে (সূ: ২৭-৩০ দ্রষ্টব্য)।

(খ) যখন বাংলায় সম্পূর্ণ অপ্রচলিত কোন শব্দ টংরাঙ্গী বা অপর কোন বিজাতীয় ভাষা হইতে গ্রহণ করিয়া বাংলা কবিতার পাদ পূরণ করা হয়, তখন এইরূপ শব্দের মাত্রা-বিচার কিরূপে হইবে? রবীন্দ্রনাথের “চা-চক্র” কবিতায় ‘Constitution’, “আধুনিকা” কবিতায় ‘mid-Victorian’, দ্বিজেন্দ্রলালের “হাসির গানে” ‘fowl, beef and mutton, ham’ প্রভৃতি বিদেশী শব্দ বা শব্দ-গুচ্ছ দিয়া পাদপূরণ করা হইয়াছে। এ সমস্ত ক্ষেত্রে মাত্রা-বিচার কেবলমাত্র পরীক্ষা-বিচার অনুসারেই করা সম্ভব ; অথ কোন উপায়ে এই সব শব্দে অক্ষরের মাত্রাবৈচিত্র্য নির্ণয় করা যায় না।

(৪) বাংলা পড়ে অমিতাক্ষর ছন্দাবন্ধে ও আরও অনেক স্থলে পর্কের মধ্যেই ছেদ পড়িতে পারে। কিন্তু পর্কের মধ্যে যেখানে সেখানে এই ছেদ পড়িতে পারে না, পরীক্ষা-বিচার করিয়া দুই পর্কের মধ্যেই এইরূপ ছেদ বসান যাইতে পারে।

নয় মাত্রার ছন্দ

১৩৩২ সালের আষাঢ় মাসের ‘বিচিত্রা’য় নয় মাত্রার ছন্দ সম্বন্ধে একটি প্রবন্ধ উপস্থাপন করিয়াছিলাম। বাংলা ভাষায় নয় মাত্রার পর্বের ব্যবহার দেখিয়াছি বলিয়া মনে হয় না। বাংলায় চার, পাঁচ, ছয়, সাত, আট, দশ মাত্রার পর্ব লইয়া ছন্দোবদ্ধ হইয়া থাকে, কিন্তু নয় মাত্রার পর্ব অবলম্বন করিয়া কবিতা বচনা হইতে পারে কি-না—সে বিষয়ে পথনির্দেশ করিবার জন্ত ছন্দঃশিল্পীদের আহ্বান করিয়াছিলাম। এতৎসম্পর্কে মাত্র দুইটি লেখা তাহার পরে পড়িয়াছি। একটির লেখক—শ্রাবণ ১৩৩২ সংখ্যার ‘বিচিত্রা’য় শ্রীশৈলেন্দ্রকুমার মল্লিক। অপরটির লেখক—কার্তিক ১৩৩২ সংখ্যার ‘পরিচয়’এ কবিগুরু শ্রীরবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। প্রথম প্রবন্ধে প্রকাশিত উদাহরণের আলোচনা পবে করিব, প্রথমে কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টান্তগুলির কিঞ্চিৎ বিশ্লেষণ কবিতাে চাই।

রবীন্দ্রনাথের মত—বাংলায় নয় মাত্রার ছন্দ খুব চলে এবং আরও চলিতে পারে। তাঁহার পূর্বপ্রকাশিত লেখা হইতে কয়েকটি দৃষ্টান্ত দিয়াছেন এবং কয়েকটি নূতন দৃষ্টান্তও রচনা কবিয়াছেন। বাংলা ছন্দে কি চলে আর না-চলে এ সম্বন্ধে অবশ্য রবীন্দ্রনাথের মত অভূতনীয় ছন্দঃশিল্পীর মতই প্রামাণিক বলিয়া গৃহীত হওয়া উচিত। কিন্তু তাঁহার প্রবন্ধটি পড়িয়া মনে হইল তিনি ঠিক আমার প্রশ্নটির উত্তর দিবাব চেষ্টা করেন নাই। নয় মাত্রার চরণ লইয়া যে ছন্দোবদ্ধ হয়, তিনি তাহারই উদাহরণ দিয়াছেন, কিন্তু নয় মাত্রার পর্ব লইয়া ছন্দোবদ্ধ হয় কি-না তাহা বুঝাইবার বা দেখাইবার চেষ্টা করেন নাই। তিনি যে পর্বের কথা চিন্তা না করিয়া, চরণের কথাই চিন্তা করিতেছিলেন তাহা ঐ প্রবন্ধের শেষ অংশ হইতেই বেশ বোঝা যায়। তিনি নয় মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত দেওয়ার পর, এগার, তের, পনের, সতের, উনিশ, একুশ মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত দিয়া প্রমাণ করিয়াছেন যে “বাংলায় নতুন ছন্দ তৈরী করতে অসাধারণ নৈপুণ্যের দরকার হবে না।” এগার হইতে একুশ মাত্রার ছন্দের যে দৃষ্টান্তগুলি তিনি দিয়াছেন তাহাতে যে চরণের মোট মাত্রাসংখ্যা লইয়াই গণনা করা হইয়াছে, চরণের উপকরণ পর্বের মাত্রাসংখ্যা লইয়া গণনা করা হয় নাই তাহা ত স্পষ্ট। একটু বিশ্লেষণ করা যাক।

এগার মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্তগুলির ছন্দোলিপি করিলে এইরূপ দাঁড়ায়—

১। চামেলির : ঘন-ছায়-		বিতানে	= (৪ + ৪) + ৩
বনবীণা : বেজে ওঠে		কী তানে।	= (৪ + ৪) + ৩
স্বপনে : সগন : সেধা		মালিনী	= (৩ + ৩ + ২) + ৩
কুহম- : মালার : গাঁথা		শিথানে ॥	= (৩ + ৩ + ২) + ৩

এখানে ছন্দের উপকরণ আট মাত্রাব পৰ্ক। প্রতি চরণে একটি আট মাত্রার পৰ্ক ও পরে একটি তিন মাত্রার অপূর্ণ (catalectic) পৰ্ক আছে। হয়ত কেহ অগ্রভাবেও ইহাব ছন্দোলিপি করিতে পারেন—

চামেলির : ঘন-		ছায়-	:	বিতানে	= (৪ + ২) + (২ + ৩)
বন বীণা : বেজে		ওঠে	:	কী তানে।	= (৪ + ২) + (২ + ৩)
স্বপনে : সগন		সেধা	:	মালিনী	= (৩ + ৩) + (২ + ৩)
কুহম : মালার		গাঁথা	:	শিথানে ॥	= (৩ + ৩) + (২ + ৩)

এ বকম ছন্দোলিপি কবিলে মূল পৰ্কটি হয় ছয় মাত্রার, এই চরণটি একটি ছয় মাত্রার পূর্ণ ও একটি পাঁচ মাত্রার অপূর্ণ পৰ্কের সমষ্টি হইয়া দাঁড়ায়।

এ রকমের ছন্দোবদ্ধ অবস্থা রবীন্দ্রনাথ পূর্বেও কবিয়াছেন। যেমন—

—তাহারে শুধানু হেসে		যেমন	= (৩ + ৩ + ২) + ৩
—নতমুখে চলি গেল।		তকণী	= (৪ + ৪) + ৩
—এ ঘাটে বাঁধিব মোর		তরলী	= (৩ + ৩ + ২) + ৩

এ রকম প্রত্যেক চরণের সংকেত ৮ + ৩।

৬ + ৫ সংকেতের উদাহরণও পাওয়া যায়—

—শিলা রাশি রাশি পড়িছে থসে	= (২ + ৪) + (৩ + ২)
—গরজি উঠিছে দাকণ রোষে	= (৩ + ৩) + (৩ + ২)

প্রাচীন কবিদের একাবলী আসলে এই সংকেতের ছন্দ।

২। মিলন-মূলগনে		কেন বল	= (৩ + ৪) + ৪
নয়ন করে তোর		ছল্ ছল্।	= (৩ + ৪) + ৪
বিদার-দিনে যবে		ফাটে বুক,	= (৩ + ৪) + ৪
সে দিনো দেখেছি তো		হাসি মুখ ॥	= (৩ + ৪) + ৪

এখানে মূল পর্ব সাত মাত্রার। এ সঙ্কেতের উদাহরণ রবীন্দ্রনাথের আগে ফার কাব্যেও পাওয়া যায়—

তাহাতে এ জগতে		কতি কার,
নামাতে পারি যদি		মনোভার ?
তু' কথা বলি যদি		কাছে তার
তাহাত আসে যাবে		কী বা কার ?

তের মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত রবীন্দ্রনাথ তাঁহার পূর্বপ্রকাশিত কাব্য হইতেই দিয়াছেন—

৩। গগনে গরজে মেঘ,		ঘন বরষা	= ৮ + ৫
কূলে একা বসে আছি,		নাহি ভরসা	= ৮ + ৫

আরও দেওয়া যায়, যেমন—

রঙীন খেলনা দিলে		ও রাঙা হাতে	= ৮ + ৫
তখন বুঝিয়ে, বাছা,		কেন যে প্রাতে	= ৮ + ৫

এই দুই উদাহরণেই মূল পর্ব আট মাত্রার।

পনের মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত রবীন্দ্রনাথ দিয়াছেন—

৪। হে বীর জীবন দিয়ে		স্বরণের জিনিলে	= (৩+৩+২)+(৪+৩)
নিভেরে নিঃশ্ব করি		বিষেরে কিনিলে	= (৩+৩+২)+(৪+৩)

এখানে মূল পর্ব আট মাত্রার। পূর্বপ্রকাশিত কাব্যেও এ রকম পাওয়া যায়, যেমন—

দিন শেষ হয়ে এল		আঁধারিল ধবলী	= ৮ + ৭
-----------------	--	--------------	---------

সতের মাত্রার ছন্দের যে উদাহরণ রবীন্দ্রনাথ দিয়াছেন সেখানে মুদ্রিত দুইটি পংক্তি যোগ করিয়া তবে সতেরটি মাত্রা পাওয়া যায়। স্তত্রাং সেখানে যে সতের মাত্রার পর্ব নাই তাহা বলাই বাহুল্য।

৫।	ভরা নদী দুই কূলে কূলে
	কাশবন ঢুলিছে।
	পুণিমা তারি ফুলে ফুলে
	আপনারে ভুলিছে।

এখানে পংক্তিগুলিতে যথাক্রমে ১০, ৭, ১০, ৭ মাত্রা করিয়া আছে। এক একটি পংক্তির শেষে যে স্পষ্ট যতি আছে তাহা লিখিবার ভঙ্গী হইতেই ধরা

পড়ে। প্রথম ও তৃতীয় পংক্তির শেষে যে যতি আছে তাহা অর্দ্ধ-যতি কি পূর্ণযতি তাহা লইয়া কিছু মতভেদ হইতে পারে। যদি তাহাকে অর্দ্ধ-যতি বলিয়াও ধরা যায় তাহা হইলেও সেখানে একটি পর্বের শেষ হইয়াছে স্বীকার করিতে হয়, সুতরাং দশ মাত্রার চেয়ে বড় পর্ব এখানে পাওয়া যায় না। আমার নিজের মনে হয় যে এখানে দশ মাত্রার পর্বও নাই, দশ মাত্রার পর্ব থাকিলে কাবোর যে গাঞ্জীর্থ্য থাকে তাহার নিতান্ত অভাব এখানে পরিলক্ষিত হয়। প্রতি পংক্তির শেষে পূর্ণযতি আছে বলিয়া মনে হয়, সুতরাং এক একটি পংক্তিকেই আমি এক একটি চরণ বলিয়া ধরিতে চাই। প্রতি চরণে দুই পর্ব, এবং মূল পর্ব প্রথম ও তৃতীয় চরণে ছয় মাত্রার, এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থ চার মাত্রার। মূল পর্ব সর্বত্রই ছয় মাত্রার অথবা সর্বত্রই চার মাত্রার এইরূপ ধরিয়া পাঠ ও ছন্দোলিপি করাও চলিতে পারে।

উনিশ মাত্রার ছন্দের যে উদাহরণ কবিগুরু দিয়াছেন সেখানেও দুইটি পংক্তি যোগ না করিলে উনিশ মাত্রা পাওয়া যায় না। অথচ এক একটি পংক্তি আসলে এক একটি চরণ; পর্ব নহে, পর্বোদ্ধ ত নহেই।

৬।	ঘন মেঘভার	গগন ভলে	= ৬ + ৫
	বনে বনে ছায়া	তারি,	= ৬ + ২
	একাকিনী বসি	নয়ন-ভলে	= ৬ + ৫
	কোন্ বিরহিণী	নারী।	= ৬ + ২

এখানে ছয় মাত্রার পর্ব অবদ্বন্দ্বন করিয়া ছন্দ রচনা করা হইয়াছে। প্রতি চরণে দুইটি পর্ব, প্রথমটি পূর্ণ ও অপরটি অপূর্ণ। প্রথম ও তৃতীয় চরণে অপূর্ণ পর্বটি পাঁচ মাত্রার এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থ চরণে দুই মাত্রার।

একুশ মাত্রার ছন্দের যে উদাহরণ কবিগুরু দিয়াছেন, সেখানেও ঐ ঐ মন্তব্য খাটে। দুইটি পংক্তি বা দুইটি চরণ যোগ না করিলে একুশ মাত্রা পাওয়া যায় না, ছন্দের মূল উপকরণ যে পর্ব তাহাতে মাত্র ছয়টি করিয়া মাত্রা পাওয়া যাইতেছে।

৭।	বিচলিত কেন	ম'ধবী শাখা	= ৬ + ৫
	মঞ্জরী কাঁপে	থর থর	= ৬ + ৪
	কোন্ কথা তার	পাতায় ঢাকা	= ৬ + ৫
	চুপি চুপি করে	মরমর	= ৬ + ৪

দৃষ্টান্তগুলির বিশ্লেষণ হইতে বোঝা যায় যে রবীন্দ্রনাথ পর্বের মাত্রার কথা ঐ প্রবন্ধে আলোচনা করেন নাই, তিনি চরণের মাত্রা, কখন কখন চরণের

অপেক্ষাও বৃহত্তর ছন্দোবিভাগ অর্থাৎ শ্লোকাক্ষরের মাত্রার সংখ্যার হিসাব করিয়াছেন। কাজেই নয় মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত হিসাবে যে উদাহরণগুলি তিনি দিয়াছেন তাহাতেও যে নয় মাত্রার চরণই পাওয়া যায়, নয় মাত্রার পর্ব পাওয়া যায় না, তাহা বিচিত্র নহে। দশ মাত্রার পর্বই বোধহয় বাংলা ছন্দের বৃহত্তম পর্ব, এতদপেক্ষা বৃহত্তর পর্বের ভার সহ করা বাংলায় ছন্দে বোধহয় সম্ভব নহে। সতের, উনিশ, একুশ ইত্যাদি মাত্রাসংখ্যা লইয়া বাংলা ছন্দের পর্ব গঠন করা অসম্ভব।

পর্ব লইয়া এত আলোচনা করিতেছি, কারণ পর্বই বাংলা ছন্দের উপকরণ। পর্বের সহিত পর্ব গ্রথিত করিয়াই ছন্দের মাল্য রচনা করা হয়; পর্বের মাত্রাসংখ্যা হইতেই ছন্দের চাল বোঝা যায়; মিতাক্ষর ছন্দে পর্বের মাত্রাসংখ্যা পরিমিত বলিয়াই তাহা মিতাক্ষর। পর্বের মাত্রাসংখ্যা ঠিক রাখিয়া নানাভাবে চরণ ও স্তবক গঠন করিলেও ছন্দের ঐক্য বজায় থাকে, কিন্তু যদি পর্বের মাত্রা-সংখ্যার হিসাবে গরমিল হয়, তবে চরণের মাত্রা বা স্তবকগঠনের স্রীতি দ্বারা ছন্দের ঐক্য বজায় রাখা যাইবে না। দু-একটি উদাহরণের দ্বারা আমার বক্তব্যটি পরিস্ফুট করিতেছি।

তুমি আছ মোর জীবন মরণ হরণ করি—

এই চরণটিতে মোট সতের মাত্রা।

সকাল বেলা কাটিয়া গেল বিকাল নাহি যায়—

এই চরণটিতেও মোট সতের মাত্রা। কিন্তু এই দুইটি চরণে মোট মাত্রাসংখ্যা সমান বলিয়া তাহাদের সতের মাত্রার ছন্দ নাম দিয়া এক গোত্রে ফেলা কি সম্ভব হইবে? এই দুইটি চরণ কি কখন একই স্তবকে গ্রথিত হইতে পারে? ইহার উত্তর—না। কারণ, এই দুইটি চরণের চাল ভিন্ন, তাহাদের প্রকৃতি ভিন্ন। এই পার্থক্যের স্বরূপ বোঝা যায় চরণের উপকরণস্থানীয় পর্বের মাত্রা হইতে। প্রথম চরণটিতে মূল পর্ব ছয় মাত্রার, তাহার ছন্দোলিপি এইরূপ—

তুমি আছ মোর | জীবন মরণ | হরণ করি = (৬+৬+৫)

দ্বিতীয় চরণটিতে মূল পর্ব পাঁচ মাত্রার, তাহার ছন্দোলিপি এইরূপ—

সকাল বেলা | কাটিয়া গেল | বিকাল নাহি | যায় = (৫+৫+৫+২)

ছয় মাত্রার ও পাঁচ মাত্রার পর্বের ছন্দোগুণ সম্পূর্ণ পৃথক। এই পার্থক্যের জ্বছই উদ্ধৃত চরণ দুইটির ছন্দ সম্পূর্ণ বিভিন্ন প্রকৃতির বলিয়া মনে হয়। কাজেই

ছন্দের পরিচয় দিতে গেলে বা তাহার শ্রেণীবিভাগ করিতে গেলে পৰ্ব্বের মাত্রাসংখ্যার অনুযায়ী করাই সম্ভব, চরণের মাত্রাসংখ্যার অনুসারে করিলে কোন লাভ নাই।

আর একটি উদাহরণ দিই—

হেরিসু রাতে, উতল উৎসবে
তরল কলরবে
আলোর নাচ নাচার চাঁদ সাগরজলে যবে,
নীরব তব নম্র নত মুখে
আমারি আঁকা পত্রলো, আমারি মালা বুকে।
দেখিসু চুপে চুপে
আমারি বাঁধা মুদঙ্গের ছন্দ রূপে
অঙ্গে তব হিল্লোলিয়া দোলে
ললিত-গীত-কলিত-কলোলে ॥

উদ্ধৃত স্তবকের ভিন্ন ভিন্ন চরণে যথাক্রমে ১২, ৭, ১৭, ১২, ১৭, ৭, ১৭, ১২, ১২ মাত্রা আছে। এক একটি চরণের মোট মাত্রাসংখ্যা হইতে অথবা নির্দিষ্ট মাত্রার চরণ-সন্নিবেশের রীতি হইতে এখানে স্তবকের ঐক্যাত্মকতা পাওয়া যায় না। কিন্তু বরাবর পাঁচ মাত্রার মূলপর্ব ব্যবহৃত হইয়াছে বলিয়াই এখানে ছন্দের ঐক্য বজায় আছে। ইহা হইতেও বোঝা যায় যে ছন্দের পরিচয় পাওয়া যায় পর্বের মাত্রাসংখ্যা হইতে, চরণের মাত্রাসংখ্যা হইতে নহে।

এই উপলক্ষে পর্ব সংক্ষেপে দু-একটি কথা সংক্ষেপে উল্লেখ করিতে চাই। প্রত্যেক পর্বের পরে একটি অর্ধ-যতি থাকে, অর্থাৎ সেই সময়ে জিহ্বার একবারের ঝাঁক শেষ হয় এবং পুনশ্চ শক্তিসংগ্রহের জন্য অতি সামান্য ক্ষণের জন্য জিহ্বা ক্রিয়া বিবত থাকে। জিহ্বার এক এক বারের ঝাঁকে ক্লান্তিবোধ বা বিরামের আবশ্যিকতার বোধ না-হওয়া পর্যন্ত যতটা উচ্চারণ করা যায় তাহারই নাম পর্ব।

এক একটি পর্ব দুইটি বা তিনটি পর্বাদের সমষ্টি। অন্ততঃ দুইটি পর্বাদ্ধ না থাকিলে পর্বের মধ্যে ছন্দের গতি বা তরঙ্গ অনুভূত হয় না। তিনটির বেশী পর্বাদ্ধ দিয়া পর্ব গঠিত হয় না, গঠন করিতে গেলে তাহা বাংলা ছন্দের গতির ব্যভিচারী হইবে। এক একটি পর্বাদ্ধে এক হইতে চার পর্যন্ত মাত্রা থাকিতে পারে। এক একটি পর্বাদ্ধ সাধারণতঃ একটি গোটা মূল শব্দ অথবা

একাধিক গোটা মূল শব্দের সহিত সমান। পর্বাদ্ব স্বরগান্ধীর্থের উত্থান-পতনের এক একটি তরঙ্গের অনুসরণ করে।

পর্ব ও চরণের মধ্যে পার্থক্য এই যে সাধারণতঃ চরণ মাত্রেরই একাধিক পর্বের সমষ্টি। পর্বের পর অর্দ্ধযতি, আর চরণের পর পূর্ণযতি থাকে।

এইবাব নয় মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত বলিয়া কবিগুরু যে উদাহরণগুলি দিয়াছেন সেইগুলি বিবেচনা করা যাক।

(ক) আঁধার রজনী পোহাল,
 জগৎ পুৰিল পুলকে,
 বিমল প্রভাত কিরণে

মিলিল ছালোক ভুলোকে।

এখানে প্রত্যেক পংক্তিতে নয় মাত্রা আছে। কিন্তু এক একটি পংক্তি কি এক একটি পর্ব, না, চরণ? পংক্তির শেষে যে যতি আছে তাহা অর্দ্ধযতি, না, পূর্ণযতি? জিহ্বাব বোঁক কি পংক্তির শেষে আসিয়া শেষ হইতেছে, না, পর্বেরই কোন স্থলে শেষ হইয়া আবাব নূতন বোঁকের আরম্ভ হইতেছে? ইহার ছন্দোলিপি কিরূপ হইবে?—

আঁধার : রজনী : পোহাল, |

জগৎ : পুরিল : পুলকে, |

বিমল : প্রভাত : কিরণে |

মিলিল : ছালোক : ভুলোকে। |

এইরূপ, না,

আঁধার : রজনী | পোহাল, = (৩+৩) + ৩

জগৎ : পুরিল | পুলকে, = (৩+৩) + ৩

বিমল : প্রভাত | কিরণে = (৩+৩) + ৩

মিলিল : ছালোক | ভুলোকে। = (৩+৩) + ৩

এইরূপ?

আমার মনে হয়, উদ্ধৃত শ্লোকটিতে ছয় মাত্রার পর্বেরই মূলপর্ব, এবং দ্বিতীয় প্রকারে ছন্দোলিপি করাই স্বাভাবিক। কয়েকটি যুক্তি এ সম্পর্কে উত্থাপন করিতেছি।

‘আঁধার’ ও ‘রজনী’ এই দুইটি শব্দের উচ্চারণকালে তন্মধ্যে ধ্বনিব যে প্রবাহ, ‘রজনী’র পর ‘পোহাল’ উচ্চারণ করিতে গেলে তন্মধ্যেও কি

ধ্বনির সেই প্রবাহ? 'আধার' ও 'রজনী'র মধ্যে যতি নাই, কিন্তু 'রজনী'র পরে কি একটি হ্রস্বযতি বা অর্দ্ধযতি আসে না? যদি আসে তবে এখানেই পর্বের শেষ ও নূতন একটি পর্বের আরম্ভ।

'পোহাল' শব্দটির পর একটি কমা আছে এবং এখানেই একটি বাক্যের শেষ হইয়াছে। সুতরাং এখানে একটি পূর্ণযতি আসাই কি একান্ত স্বাভাবিক নহে? যদি এখানে পূর্ণযতি আসে, তবে এখানে একটি চরণের শেষ হইয়াছে। জটিল শব্দের মধ্যে যেখানে elliptical বা অপূর্ণ চরণের ব্যবহার হয় সেখানে ভিন্ন অন্যত্র একটিমাত্র পর্বের চরণ গঠিত হইতে পারে না। ইহার কারণ এই যে হ্রস্বযতি বা অর্দ্ধযতি মোটে আসিল না, একেবারেই পূর্ণযতি আসিয়া পড়িল— এইভাবে উচ্চারণ হয় না। সুতরাং 'পোহাল' শব্দের পর যদি পূর্ণযতি থাকে তবে তাহার পূর্বে কোথাও হ্রস্বযতি নিশ্চয়ই আছে এবং সেইখানেই পর্বের শেষ হইয়াছে।

পরের দুইটি উদাহরণ সম্বন্ধেও একথা খাটে। সে দুটিও ছয় মাত্রার পর্বের রচিত।

(খ)	গোড়াতেই : চাক	বাজনা	= (৪+২)+৩
	কাজ করা : তার	কাজ না	= (৪+২)+৩
(গ)	শকতি : হানের	দাপনি	= (৩+৩)+৩
	আপনারে : মারে	আপনি	= (৬+২)+৩

ছয় মাত্রার পর্বের ব্যবহার রবীন্দ্রনাথের কাব্যে খুব বেশী, এ বিষয়ে তাঁহার প্রবণতা স্বাভাবিক।

(৩+৩+৩) এই সঙ্কেতে নয় মাত্রার ছন্দ রচনা করিতে গেলে সাধারণতঃ তাহা (৩+৩)+৩ হইয়া দাঁড়ায়; অর্থাৎ যাহাকে নয় মাত্রাব পর্ব বলিতে চাই তাহা ছয় মাত্রার একটি মূল পর্ব এবং তিন মাত্রার একটি অপূর্ণ পর্বের সমষ্টি হইয়া দাঁড়ায়। শ্রীশৈলেন্দ্রকুমার মল্লিকও তাহা লক্ষ্য করিয়াছেন।

এই উদাহরণগুলিতে যে নয় মাত্রার পর্ব নাই তাহার একটি crucial test বা চূড়ান্ত প্রমাণ পরে দিব। আপাততঃ অল্প দৃষ্টান্তগুলি আলোচনা করা যাক।

(ঘ)	আসন দিলে অনাহুতে
	ভাষণ দিলে বীণা তানে,
	বুঝি গো তুমি যেমতুতে
	পাঠায়েছিলে মোর পানে।

এখানে মূল পর্ব নয় মাত্রার নয়, যদিও প্রতি পংক্তিতে নয়টি মাত্রা আছে। মূল পর্ব পাঁচ মাত্রার, প্রত্যেকটি পংক্তি একটি চরণ, প্রতি চরণে দুইটি পর্ব, একটি পাঁচ মাত্রার পূর্ণ পর্ব, অপরটি চার মাত্রার অপূর্ণ পর্ব। ছন্দোলিপি করিলে এইরূপ হইবে—

আসন দিলে	অনা : হুতে	= (৩+২) + (২+২)
ভাষণ :	দিলে শ্রী : তানে,	= (৩+২) + (২+২)
বুঝি গো :	তুমি মেঘ : দূতে	= (৩+২) + (২+২)
পাঠায়ে :	ছিলে মোর : পানে	= (৩+২) + (২+২)

এখানে (৩+২+৪) সঙ্কেতের পর্ব নাই, (৩+২)+(২+২) সঙ্কেতের চরণ আছে। ‘আসন’ ও ‘দিলে’ এই দুই শব্দের মাঝে ষেরূপ ধ্বনির প্রবাহ, ‘দিলে’ ও ‘অনাহুতেব’ মধ্যে সেরূপ নয়। ‘দিলে’ শব্দটির পর একটি যতি অবশ্যসম্ভাব্য, সেখানে একটি পর্বের শেষ ধরিতে হইবে।

এতদ্ভিন্ন (৩+২+৪) এই সঙ্কেতে পর্ব রচিত হইতে পাবে কি-না সে সম্বন্ধে কয়েকটি *a priori* আপত্তিও আছে। প্রবন্ধ-শেষে সেইগুলি আলোচনা করিব।

(ঙ)	বলেছি নু বসিতে কাছে
	দেবে কিছু ছিল না আশা।
	দেবো বলে যে জন যাচে
	বুঝিলে না তাহারো ভাষা।

এখানেও এক একটি পংক্তি এক একটি চরণ। প্রতি চরণে দুইটি পর্ব, প্রথমটি চার মাত্রার, দ্বিতীয়টি পাঁচ মাত্রার। সঙ্কেত (২+২)+(৩+২); প্রথম চার মাত্রার পর একটি অর্দ্ধযতির লক্ষণ স্পষ্ট।

একটু চেষ্টা করিয়া বরং এখানে এক বোঁকে সাত মাত্রা পর্য্যন্ত উচ্চারণ করিয়া প্রতি পংক্তিতে সাত মাত্রার একটি পূর্ণ ও দুই মাত্রার একটি অপূর্ণ পর্ব রাখা যায়, কিন্তু সমস্ত পংক্তিটিকে এক পর্ব ধরিয়া পাঠ অস্বাভাবিক হইবে।

(চ)	বিজুলী	কোথা হ’তে এলে
		তোমায়ে
		কে রাখিবে বেঁধে।
	মেঘের	বুক চিরি গেলে
		অভাগা
		মরে কেঁধে কেঁদে।

(ছ)	মোর বনে ওগো	গরবী
	এলে যদি পথ	তুলিয়া।
	তবে মোর রাঙা	করবী
	নিজ হাতে নিয়ে	তুলিয়া।

এই দুই উদাহরণেই মূল পর্ব ছয় মাত্রার। (৬) উদাহরণে প্রতি পংক্তিতে তিন মাত্রার পর এবং (৬) উদাহরণে প্রতি পংক্তিতে ছয় মাত্রাব পূর্ব অনেকটা বেশী ফাঁক ইচ্ছাপূর্বক রাখিয়া লেখা হইয়াছে। সুতরাং ঐ ঐ স্থলে যে নূতন করিয়া বোঁক আরম্ভ হইয়াছে এবং একটি পর্ব শেষ করিয়া আর-একটি পর্ব আবম্ভ হইয়াছে তাহা সহজেই বোঝা যায়। অধিক বিশ্লেষণ অনাবশ্যক। স্বরণ বাখা উচিত যে বাংলায় ছয় মাত্রার পর্ব আছে, পর্বোজ্ঞ নাই। চার মাত্রাব চেয়ে বড় পর্বোজ্ঞ বাংলায় অচল।

(জ)	বাবে বারে যায় চলিয়া
	ভাসায় নখন-নীরে সে,
	বিরহের ছলে ছলিয়া
	মিলনের লাগি বিবে সে।

রবীন্দ্রনাথ ইহাকে ৪ + ৪ + ১—এই ভাবে বিশ্লেষণ করিয়া পড়িতে বলিয়াছেন। তিনি বলিয়া না দিলে অনেকেই বোধহয় ইহাকে ৬ + ৩ এই ভাবে বিশ্লেষণ করিয়া ছয় মাত্রার ছন্দ মনে করিয়া পাঠ করিতেন। নহিলে যে ভাবে শব্দকে ভাঙিয়া পড়িতে হয়, তাহাতে একটু অস্বাভাবিকতা আসে।

ভাসায় ন | নন নীরে | সে

অথবা

যাবার বে | লায়, দুখা | রে—

এই ভাবে বিশ্লেষণ করিয়া পাঠ করিলে একটু কৃত্রিমতার অভিযোগ যথার্থই আসিতে পারে। এক, দুই বা তিন মাত্রার ছোট শব্দকে ভাঙিয়া পর্ব অথবা পর্বোজ্ঞগঠন এক স্বাধীনপ্রধান (বা ছড়া-র) ছন্দে চলে। অতএব কেবল অপূর্ণ অন্তিম পর্বগঠনের সময়ই ইহা চলিতে পারে। উপরের উদাহরণে যে শেষ অক্ষরটিকে বিচ্ছিন্ন করা হইয়াছে তাহাতে কোন দোষ নাই, কিন্তু ‘নয়ন’ ও ‘বেলায়’ এই দুইটি শব্দকে যে ভাবে ভাঙা হইয়াছে তাহাতে একটু কৃত্রিমতা ঘটিয়াছে। রবীন্দ্রনাথ ঐ সূত্রেই স্বীকার করিয়াছেন যে “চরণের শেষে যেখানে

দীর্ঘ যতি সেখানে একটিমাত্র ধ্বনিকে বিচ্ছিন্ন ক'রে নিয়ে সেই যতির মধ্যে তাকে আসন দেওয়া যায়” ; * কিন্তু অত্র তাহা চলে না।

যাহা ইউক, চার চার মাত্রা করিয়াও যদি ভাগ করা যায়, তবে এক একটি বিভাগ যে পর্ব ও সমগ্র পংক্তিটি যে চরণ তাহাতে সন্দেহ নাই। রবীন্দ্রনাথ নিজেই বলিতেছেন যে “চরণের শেষে দীর্ঘ যতি” আছে বলিয়া পংক্তির শেষের ‘ধ্বনি’কে বিচ্ছিন্ন করা সম্ভব হই তছে। সুতরাং এখানে যে চার মাত্রার পর্ব ও নয় মাত্রাব চরণ আছে তৎসম্বন্ধে কোন আলোচনা নিম্নয়োজন।

(ক) আলো এল যে ঘাবে তব
ওগো মাধবী বনচাষা।
দৌহে মিলিষা নব নব
তৃণে বিছারে গাঁথো মাথা ॥

এখানেও প্রতি পংক্তি এক একটি চরণ, পর্ব নহে। লিখিবার কাযদা হইতেই বোঝা যায় যে প্রথম ও তৃতীয় পংক্তির প্রথম দুই মাত্রাকে বিচ্ছিন্ন রাখিতে হইবে এবং তদনুসরণে দ্বিতীয় ও চতুর্থ পংক্তির প্রথম দুই মাত্রাকেও বিচ্ছিন্ন রাখা প্রয়োজন। সুতরাং বড় জোব এখানে সাত মাত্রার পর্ব পাওয়া যায়। সে ক্ষেত্রে ভন্দোলিপির সঙ্কেত হইবে $২+(৩+৪), (২+৩+৪)$ নহে। নতুবা $(২+৩)+(২+২)$ এই সঙ্কেতে মূল পর্ব পাঁচ মাত্রার ধরিয়া পাঠ করাও বেশ চলিতে পারে। সমগ্র পংক্তিটি একটি পর্ব এবং ইহার মধ্যে অঙ্গযতিরও স্থান নাই—এরূপ ধারণা কেন অসম্ভব তাহা পবে বলিতেছি।

(ক) সেতারের তারে ধানন্দ
মীড়ে মীড়ে উঠে বাজিষা।
গোবলি ব রাগে মানসী
হরে যেন এলো সাজিয়া ॥

এখানে মূল পর্ব ছয় মাত্রার। প্রতি পংক্তিতে দুইটি পর্ব; প্রথমটি ছয় মাত্রার, দ্বিতীয়টি তিন মাত্রার একটি অপূর্ণ পর্ব। (ছ) উদাহরণের সহিত ইহার ছন্দোগত কোন প্রভেদ নাই। “নিজ হাতে নিয়ো তুলিয়া” ও “হরে যেন এলো সাজিয়া” ইহাদের ছন্দোলক্ষণ ও ধ্বনিগ্রবাহ একই।

* “বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্বের” ২১ (ক) পৃষ্ঠে এই কথাই বলা হইয়াছে।

(ট)	জলে ভরা	নয়ন-পাতে
	বাজিতেছে	মেঘ-রাগিণী ।
	কি লাগিয়া	বিজনরাতে
	উড়ে হিয়া	হে বিরাগিণী ॥

এখানে এক একটি পংক্তি এক একটি চরণ, স্রুতি চবণে দুইটি পর্ক। প্রথমটি ৭ মাত্রার ও দ্বিতীয়টি ৫ মাত্রাব। ৪ ও ৫ মাত্রাব পর্কাস্থ-সম্বলিত ২ মাত্রার পর্ক এখানে নাই। প্রথমতঃ পাঁচ মাত্রার পর্কাস্থ হয় না। উপরের পংক্তিগুলিতে ‘নয়ন-পাতে’, ‘মেঘ-রাগিণী’ প্রভৃতি এক একটি পর্ক, পর্কাস্থ নহে; পড়িতে গেলেই একাধিক beat বেশ ধরা পড়ে। লিখিবার কায়দা হইতেও দেখা যায় যে চার মাত্রার পরই একটু বেশী কবিতা ফাঁক রাখা হইয়াছে। তাহাতেও বোঝা যায় যে ঐ স্থানে একটু যতি আছে, অর্থাৎ ঐখানে পর্কবিভাগ হইয়াছে।

সুতরাং দেখা যাইতেছে যে নয় মাত্রার ছন্দেব দৃষ্টান্ত হিসাবে যে উদাহরণ-গুলি রবীন্দ্রনাথ দিয়াছেন, সেগুলি নয় মাত্রাব চরণের দৃষ্টান্ত, নয় মাত্রাব পর্কের দৃষ্টান্ত নহে।

এইবার crucial test বা চূড়ান্ত প্রমাণেব কথা বলি। পর্কমাত্রকেই পর্কাস্থ বিভাগ কবার নানা সঙ্কেত আছে। আট মাত্রার পর্ককে ৪+৪ অথবা ৩+৩+২ সঙ্কেত অনুসারে, দশ মাত্রাব পর্ককে ৩+৩+৪, ৪+৩+৩, ৪+৪+২, ২+৪+৪ সঙ্কেত অনুসারে পর্কাস্থ বিভক্ত কবা যায়। কিন্তু দুইটি পর্কের মোট মাত্রা সমান থাকিলে তাহাদের পর্কাস্থবিভাগের সঙ্কেত বিভিন্ন হইলেও তাহারা একাসনে স্থান পাইতে পাবে। নয় মাত্রার ছন্দ বলিয়া যে উদাহরণগুলি দেওয়া হইয়াছে তাহাতে নানা বিভিন্ন সঙ্কেত আছে। যদি বিভিন্ন সঙ্কেতের পংক্তিগুলির পরস্পর পরিবর্তন দ্বারা ছন্দ অক্ষুণ্ণ থাকে তবেই প্রমাণ হইবে যে পংক্তিগুলি পর্ক। যদি না থাকে, তবে ব্রূতিতে হইবে যে তাহাদের মধ্যে পর্কগত পার্থক্য আছে, এবং মোট মাত্রাসংখ্যা সমান থাকিলেও ঐ কারণে ছন্দপতন হইতেছে। অর্থাৎ পংক্তিগুলি চরণ, পর্ক নহে। এইবার পরীক্ষা করা যাক। রবীন্দ্রনাথের প্রবন্ধ হইতেই পংক্তিগুলি উদ্ধৃত করিতেছি—

গভীর গুরু গুরু হবে

বাজিতেছে মেঘ-রাগিণী।

যোর ব্যাখ্যানি লুকায়ে

বসিয়াছিলে একাকিনী ॥

অর্থের খিচুড়ি হোক, ছন্দেবও খিচুড়ি হইতেছে কি ? প্রতি পংক্তিতে নয় মাত্রা কিন্তু বজায় আছে ।

শুকতারা চাঁদের সাথী

সাদী নাহি পায় আকাশে ।

চাঁপা, তোমার আঙিনাতে

ভাসায় নয়ন নীরে সে ।

এ স্থলে প্রতি পংক্তিতেই নয় মাত্রা আছে, কিন্তু ছন্দ অক্ষুণ্ণ আছে কি ?

এই উপলক্ষে শ্রীশৈলেন্দ্রকুমার মল্লিকের উদাহরণ কয়েকটির উল্লেখ করিতে চাই । তাঁহার রচনা হইতেও ঠিক প্রমাণ পাওয়া গেল না, কারণ তাঁহার উদাহরণে প্রতিসম পংক্তিগুলিতে একই সংকেত রাখিয়াছেন । ‘গুরু ছন্দ গর্জ্জন’ ‘করি বৃন্ত বর্জ্জন’ এই দুই পংক্তিতে একই সংকেত, (২ + ৩) + ৪ । সেইরূপ ‘রাখিলাম নয় মাত্রা’, ‘করিলাম মহামাত্রা’ এই দুই স্থলে সংকেত (৪ + ২) + ৩ । তত্রাচ “ছন্দ কিছু হইয়াছে কি-না ছন্দরসিকই বলিতে পারেন ।”

এইবার নয় মাত্রার পর্ব্ববচনা বাংলায় সম্ভব কি-না তৎসম্বন্ধে দু-একটি তর্ক উত্থাপন করিতে চাই । পূর্ব্ব পক্ষ ও উত্তর পক্ষের মধ্যে বিচার হিসাবে সেগুলি বোঝান সুবিধা হইবে ।

পূঃ পঃ—নয় মাত্রার পর্ব্ব বাংলায় না-চলার কোন কারণ নাই । বাংলায় বিষম মাত্রার পর্ব্ব চলে এবং দশ মাত্রা পর্য্যন্ত দীর্ঘ পর্ব্বের চলন আছে । সুতরাং নয় মাত্রার পর্ব্ব বেশ চলিতে পাবে ।

উঃ পঃ—কিন্তু তাহার উদাহরণ দিতে পার ?

পূঃ পঃ—উদাহরণ আপাততঃ দিতে পারিতেছি না । এ বকমের পর্ব্ব কবিবা হয়ত ব্যবহার করেন নাই । কিন্তু ভবিষ্যতে কবিলেও করিতে পারেন । না-কবিবার কোন কাবণ আছে কি ?

উঃ পঃ—আছে । বাংলা ছন্দেব পর্ব্বগঠনের রীতি অনুসারে নয় মাত্রার পর্ব্ব রচিত হইতে পাবে না ।

পূঃ পঃ—কেন ?

উঃ পঃ—পর্ব্বমাত্রাই দুইটি বা তিনটি পর্ব্বাঙ্গের সমষ্টি । বাংলায় ষণ্ম চার মাত্রার চেয়ে বড় পর্ব্বাঙ্গ চলে না, তখন দুইটি পর্ব্বাঙ্গ দিয়া নয় মাত্রার পর্ব্ব রচিত হইতে পারে না । যদি তিনটি পর্ব্বাঙ্গ দিয়া নয় মাত্রার পর্ব্ব

রচনা করিতে হয়, তবে নিম্নলিখিত কয়েকটি সঙ্কেতের অমুসরণ করিতে হইবে:—(অ) ২+৩+৪, (আ) ৪+৩+২, (ই) ২+৪+৩, (ঈ) ৩+৪+২, (উ) ৩+৩+৩, (ঊ) ৩+২+৪, (ঋ) ৪+২+৩, (এ) ৪+৪+১, (ঐ) ৪+১+৪, (ও) ১+৪+৪। কিন্তু এই দশটির মধ্যে (ই), (ঈ), (উ), (ঋ), (ঐ) নামক সঙ্কেতগুলি অচল, কারণ তাহাতে দৈর্ঘ্যের ক্রম অমুসারে পরীক্ষাগুলিকে সাজান হয় নাই, সুতরাং বাংলা ছন্দের একটি মূল বীতির ব্যাভিচার হইয়াছে। বাকী বহিল পাঁচটি,—(অ), (আ), (উ), (এ), (ও)। তন্মধ্যে (অ), (আ), (এ), (ও) নামক সঙ্কেতে যুগ্ম মাত্রাব ও অযুগ্ম মাত্রাব পরীক্ষার পব পর সন্নিবেশ হইয়াছে। বিষম দ্বারার পরীক্ষা পব পর থাকিলে একটা উচ্চল, চপল ভাব আসে, তজ্জন্ম অবিলম্বে যতি স্থাপন করিয়া ছন্দের ভাবসাম্য রক্ষা করিতে হয়; অর্থাৎ কেবলমাত্র দুই পরীক্ষাযোগে রচিত পক্ষেই বিষম মাত্রাব পরীক্ষা ব্যবহৃত হইতে পারে। শূন্য পরীক্ষাবিশিষ্ট পক্ষে অযুগ্ম মাত্রাব পরীক্ষা ব্যবহৃত হইলেই তাহার পব আর-একটি অযুগ্ম মাত্রাব পরীক্ষা বসাইয়া ছন্দের সাম্য রক্ষা করিতে হয়। রবীন্দ্রনাথ ‘সবুজপত্র’ে ছন্দ সম্বন্ধে যে প্রবন্ধগুলি পূর্বে লিখিয়াছিলেন তাহাতেও এই তত্ত্বের আভাস আছে। ‘পবিচয়ে’র রবীন্দ্রনাথ নয় মাত্রার ছন্দের যে উদাহরণগুলি দিয়াছেন সেগুলিতে যে তিনি পংক্তিতে বাস্তবিক একাধিক পক্ষের ব্যবহার করিতে বাধ্য হইয়াছেন, তাহা হইতেও একথা প্রমাণ হয়।

পূ: প:—কিন্তু (উ)-চিহ্নিত পরীক্ষা ত যোন রীতিরই ব্যত্যয় হয় নাই।

উ: প:—হয় নাই বটে, কিন্তু সেখানে ছয় মাত্রার পরীক্ৰিভাগ করার প্রবৃত্তি এত সহজে আসে যে নয় মাত্রাব পক্ষ আর থাকে না। নয় অযুগ্ম সংখ্যা। অযুগ্ম সংখ্যাব পক্ষ বাংলায় বেশী ব্যবহার হয় না। পাঁচ ও সাত মাত্রার পক্ষ বাংলায় চলে, কিন্তু Syncopated movement বা খঞ্জগতির পক্ষ হিসাবেই তাহারা চলে। সেজন্ম দুইটি মাত্র বিষম মাত্রার পরীক্ষার পরস্পর সান্নিধ্য আবশ্যক, সম মাত্রার তিনটি পরীক্ষা দিয়া Syncopated movement রাঁধা যায় না।

পূ: প:—এ সমস্ত যুক্তির সারবস্তা যথেষ্ট আছে বটে, তথাচ ৩+৩+৩ সঙ্কেতের পক্ষ চলিবে না কেন? অবশ্য Syncopated movement না হইতে

পারে, কিন্তু অল্প রকমেব গতিও ত সম্ভব। কোন ভবিষ্যৎ ছন্দঃ-
শিল্পীর রচনায় একথা প্রমাণ হইতে পারে। প্রাচীন তরল ত্রিপদীর
শেষ পদ কি ৯ মাত্রার পর্ব নহে?*

১৩৪০

* ববীন্দ্রনাথ পরে এই প্রবন্ধের এক উত্তর দিয়াছিলেন। কবিগুরুব সহিত স্নাতক প্রভৃতি
তওয়ার ইচ্ছা ছিল না বলিয়া আমি কোন প্রত্যুত্তর করি নাই। দ্বিতীয় পর্বদেও ববীন্দ্রনাথ
আমার যুক্তিও উত্তর দিতে পারিগাছেন বলিয়া মনে হয় না, পর্ব ও চরণ লইয়া গোলমাল করিয়াছেন,
৩৭ যে নয় মাত্রার চরণ নহে, নয় মাত্রাব পদ লইয়া, তাহা অনেক সময়ে বিদ্রুত হইয়াছেন।
৪ নক সময়ে আমি যাহা বলি নাই তাহা আমার স্বন্ধে চাপাইয়া দিয়াছেন, আবাব কখন কখন
“পদমাত্রা বটু এট বারোমাত্র” প্রভৃতি বলিয়া আমার যুক্তিই অজ্ঞাতমারে গ্রহণ করিয়াছেন।

এই প্রবন্ধটি পুনর্মুদ্রণের বিশেষ ইচ্ছা ছিল না। কিন্তু বিশ্বভারতী গ্রন্থালয় হইতে প্রকাশিত
‘ছন্দ’-নামক গ্রন্থে রবীন্দ্রনাথের এ সম্পর্কে লিখিত দুইটি প্রবন্ধই স্থান পাইয়াছে বাস্তব বন্ধুদের
অনুরোধে বর্তমান প্রবন্ধটি পুনঃপ্রকাশ কবিলাম।

পরিশেষে বলা আবশ্যক যে, ছান্দসিক হিসাবে কবিগুরু প্রতি আমার শ্রদ্ধা কাহারও চেয়ে
কম নহে। ‘সবুজপত্র’ প্রকাশিত তাঁহার প্রবন্ধাদি পড়িয়াই ছন্দের আলোচনায় আমাব প্রবৃত্তি
হয়। ১৯৩৮ সালের বৈশাখে তাঁহার সহিত আমাব দেখা হয়, এবং ছন্দ লইয়া আলোচনা হয়।
তিনি মুখে ও পত্রে এ বিষয়ে আমার প্রশ্নসম্পর্কে তাঁহার যে অভিমত জ্ঞাপন করেন তাহাতে
আমি ধন্য বোধ করি। পরে ছন্দ সম্পর্কে তিনি যাহা লিখিয়াছেন, তাহাতে আমার মতেরই
পোষকতা হইয়াছে বলিয়া মনে হয়। তাঁহার সহিত আমার কল্যাণ যে মতভেদ হইয়াছে তাহা
একটা পারিভাষিক শব্দের ব্যবহার বা নগণ্য বিষয় লইয়া। ছন্দ সম্পর্কে তাঁহার অনুভূতির
প্রামাণ্যতা আমি নতমস্তকেই স্বীকার করি।

গানের ছন্দ *

গানের ছন্দ লইয়া প্রায় সমস্ত প্রধান ভাষাতেই অগ্নাধিক চচ্চা হইয়াছে, এবং বিভিন্ন ভাষায় প্রচলিত কাব্যচ্চন্দের বীতিনির্ণয়ের চেষ্টাও হইয়াছে। কিন্তু ছন্দ কেবল গণ্ডে নয়, গণ্ডেও আছে। ব্যাপক অর্থে ধরিলে, ছন্দ সমস্ত সুকুমার কলারই লক্ষণ। স্থলিখিত গণ্ডে যে স্কন্দব হইতে পারে তাহা আমরা সকলেই জানি, এবং সেই সৌন্দর্য্য যে মাত্র অর্থগত বা ভাবগত নয়, তাহার যে বাহ্য রূপ আছে, ধ্বনিবিজ্ঞাসের কৌশলে তাহা যে 'কানের ভিতর দিয়া মরমে' প্রবেশ করিতে ও আবেগের জ্বোতনা কবিত্তে পারে, সে রকম একটা বোধও আমাদের অনেকের আছে। অর্থাৎ ছন্দোময় গণ্ডের অস্তিত্ব আমরা অনেক সময়ে অনুভব কবিয়া থাকি। কিন্তু গণ্ডচ্চন্দের স্বরূপনির্ণয়ের জ্ঞাত তাদৃশ চেষ্টা হয় নাই, এবং ইহাব প্রকৃতি সন্ধে আমাদের জ্ঞানও খুব স্পষ্ট নহে। Aristotle বলিয়া গিয়াছেন যে, গণ্ডেরও rhythm অর্থাৎ ছন্দ আছে, কিন্তু তাহা metrical অর্থাৎ কাব্যচ্চন্দের সমধর্ম্মী নহে। গণ্ডচ্চন্দেব ও কাব্যচ্চন্দেব পরস্পর পার্থক্য কিসে— তৎসন্ধে Aristotle-এর মতামত জানা যায় না। যাহারা Latin ভাষাব বিশেষ চচ্চা করিয়াছেন তাঁহারা Cicero প্রভৃতি স্রবজ্ঞা ও স্থলেখকের রচনায় ছন্দের স্পষ্ট লক্ষণ পাইয়াছেন এবং নিয়মিত cursus ব্যবহার ইত্যাদি বীতিলক্ষ্য করিয়াছেন। Latin ভাষার শেষ যুগেও Vulgate Bible ইত্যাদিতে ছন্দেব লক্ষণ দৃষ্ট হয়। ইংরাজী ধর্ম্মপুস্তকাদিতে Vulgate Bible-এর প্রভাব যথেষ্ট, এবং ছন্দোলক্ষণাত্মক গণ্ড ব্যবহারেও সে প্রভাব লক্ষিত হয়। কিছুকাল হইতে ইংরাজী সাহিত্যবসিকবৃন্দের মধ্যে কেহ কেহ গণ্ডের ছন্দ লইয়া আলোচনা করিতেছেন এবং তাহার ফলে ইংরাজী গণ্ডচ্চন্দ সম্পর্কে সমস্ত জিজ্ঞাসার তৃপ্তি না হইলেও এতদ্বিষয়ে ধারণা অনেকটা পরিষ্কার হইয়াছে। বর্তমান প্রবন্ধে বাংলা গণ্ডচ্চন্দ সন্ধে মোটামুটি কয়েকটি তথ্য আলোচনা করার চেষ্টা হইবে।

ইংরাজী উচ্চারণে accent-এর গুরুত্ব সর্বাঙ্গেক্ষা অধিক বলিয়া accent-এর অবস্থানের উপরেই ছন্দের প্রকৃতি নির্ভর করে। ইংবাজী গণ্ডচ্চন্দেব ত্রায়

* গণ্ডচ্চন্দ সন্ধে বিস্তৃত আলোচনা মংগ্রণীত *Studies in the Rhythm of Bengali Prose and Prose-Verses* (Journal of the Department of Letters, Calcutta University, Vol. XXXII) নামক প্রবন্ধ পাণ্ডুরা যাইবে।

ইংরাজী গদ্যছন্দেও accent-ই সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য ধ্বনিলক্ষণ। কিন্তু বাংলায় যতির অবস্থানের উপরেই ছন্দের প্রকৃতি নির্ভব করে। দুই যতির মধ্যবর্তী শব্দসমষ্টি বা পর্বের মাত্রা অনুসারে বাংলায় ছন্দোবিচার চলে। পদ্যছন্দ ও গদ্যছন্দ উভয়ত্রেই এ কথা খাটে। ছন্দোময় গল্পেরও উপকরণ—এক এক ঝাঁকে (impulse) সমুচ্চারিত শব্দসমষ্টি অর্থাৎ পর্ব। একটা উদাহরণ দেওয়া যাক—

“সত্য সেলুক্স। কি বিচিত্র এই দেশ। ঘিে প্রচণ্ড লুপা এবং গাঢ় নীল আকাশ পুড়িয়ে দিয়ে যায়; আবার রাত্রিকালে শুভ্র চন্দ্ৰমা এসে তাকে ব্লিঙ্ক জ্যোৎস্নাঘনান করিয়া দেয়। তামসী রাত্রে অগণ্য উজ্জ্বল জ্যোতিঃপুঞ্জ যখন এর আকাশ বলমল কবে, আমি বিস্মিত আত্মা চোখে থাকি। প্রায়টে ঘনবৃক্ষ মেঘবাশি গুপ্তগন্তীব গর্জনে প্রকাণ্ড দৈত্যসৈন্যের মত এবং আকাশ ছোষ আনে, আমি নির্দোষ হয়ে দাঁড়িয়ে দেখি। এর অনভেদী ধবল-তুষার-মৌলি নীল হিমাত্রি স্থিরভাবে দাঁড়িয়ে আছে। এর বিশাল নদনদী ফেনিল উচ্ছাদনে উদ্যমবেগে ছুটেছে। এর মকভূমি বিরাট পেছাচারে মত তপ্ত বালুবাশি নিয়ে খেলা করেছে।”

(বিজ্ঞানলাল রায়—চন্দ্রপু, প্রথম দৃষ্ট)

উপরে উদ্ধৃত কয়েকটি পংক্তির ভাষা গদ্য হইলেও তাহা যে ছন্দোময়—এ কথা বোধহয় কেহই অস্বীকার কবিবেন না। বাংলা গদ্যছন্দের ইহা খুব উৎকৃষ্ট উদাহরণ নয়। এতদপেক্ষা আরও চমৎকাব ও আবেগময় ছন্দোবদ্ধ গদ্য—রবীন্দ্রনাথ, বঙ্কিমচন্দ্র ও কালীপ্রসন্ন ঘোষের গদ্য-বচনায় পাওয়া যায়। কিন্তু উপরে উদ্ধৃত কয়েকটি পংক্তির আবৃত্তিব রীতি শিক্ষিত বাঙালী মাত্রেরই বোধ-হয় সুপবিচিত। সের মফস্বলের বঙ্গমঞ্চে, এমন কি অনেক বিদ্যালয়েও বহুবাং এই কয়েকটি পংক্তির আবৃত্তি হইয়াছে। স্ততরাং এই বচনাব ছন্দ লইয়া আলোচনা করিলে তাহা সকলেবই প্রাণিধান করা সহজ হইবে।

যতি মাত্রাভেদে দুই প্রকাব—অর্দ্ধযতি ও পূর্ণযতি। গল্পে এক একটি phrase বা অর্থবাচক শব্দসমষ্টি লইয়া, কখন কখন বা এক একটি শব্দ লইয়া এক একটি পর্ব গঠিত হয়, এবং অবস্থিধ পর্বের পর একটি অর্দ্ধযতি পড়ে। কয়েকটি পর্বসহযোগে গল্পের এক একটি বৃহত্তর বিভাগ অর্থাৎ বাক্য বা খণ্ডবাক্য গঠিত হয়, এবং তাহার পবে এক একটি পূর্ণযতি পড়ে। উদ্ধৃত পংক্তি কয়েকটির পর্ববিভাগ করিলে এইরূপ দাঁড়াইবে।

[| চিহ্নের দ্বারা অর্দ্ধযতি এবং || চিহ্নের দ্বারা পূর্ণযতি নির্দেশ করা হইবে]

১ম বাক্য—সত্য, | সেলুক্স ||

২য় „ —কি বিচিত্র | এই দেশ ||

৩য় বাক্য—মিনে | প্রচণ্ড হৃদয় | এব গাঢ় নীল আকাশ | পুড়িয়ে দিবে ঘাষ ।

৪র্থ „ —আর | রাত্রিকালে | শুভ্র চন্দ্রমা এসে | তাকে | ম্লিষ্ট জ্যোৎস্নায় | হান করিয়ে
বেষ ॥

৫ম „ —তামসী রাত্রে | অগণ্য উজ্জ্বল জ্যোতিঃপুঞ্জ | যখন | এর আকাশ | বলমল
করে

৬ষ্ঠ „ —আমি | বিগ্নিত আত্মহে | চেয়ে থাকি |

৭ম „ —প্রাণুটে | ঘনবৃক্ষ মেঘবাশি | গুণগম্ভীর গর্জনে | প্রকাণ্ড দৈত্যসৈন্তের মত |
এর আকাশ ছেঁয়ে আসে

৮ম „ —আমি | নিকরাক হয়ে | দাঁড়িয়ে দাঁড়ি ।

৯ম „ —এব | অস্ত্রভরী | ধবল-ঔষাব-মৌলি | নীল হিমাত্রি | দ্বিরভাবে | দাঁড়িয়ে আছে ॥

১০ম „ —এর | বিশাল নরনরী | ফেনিল উচ্চাসে | উদ্দাম বেগে | ছুটেছে

১১শ „ —এর | মলভূমি | বিরাট খেচ্ছাচারের মত | তপ্ত বালুরাশি নিয়ে | খেলা করছে

পংক্তির পর্বের ঋয় গণ্ডেব পর্ব ও দুইটি বা তিনটি পর্বাদ্ধেব সমষ্টি । পর্বের অন্তর্ভুক্ত পর্বাদ্ধগুলির পরস্পর অন্তর্গত ও তুলনা হইতেই এক একটি পর্বের বিশিষ্ট ছন্দোলঙ্গণ জন্মে এবং স্পন্দনাত্মক হইয়া থাকে । বাংলায় পংক্তির ঋয় গণ্ডেব ছন্দেব হিসাব চলে মাত্রা অনুসারে । বাংলা গণ্ডে মাত্রাপদ্ধতি পরাজাতীয় পংক্তেব পদ্ধতির অন্তর্গত ; অর্থাৎ প্রত্যেক অক্ষর বা syllable এক মাত্রা বণিয়া ধরা হয়, বেবল শব্দের অন্ত্য অক্ষর হলন্ত হইলে তাকে দুই মাত্রা ধরা হয় । এক কথায়, গণ্ডেব মাত্রাপদ্ধতি স্বভাবমাত্রিক । এই পদ্ধতিই বাংলা উচ্চারণেব সাধারণ ও স্বাভাবিক পদ্ধতি । তবে, মাত্রাব দিক দিয়া বাংলা উচ্চারণেব বীতি একেবারে বাঁধাধরা নয়, আবশ্যকমত আবেগের হাসবুদ্ধি অনুসারে শব্দের অন্ত্য হলন্ত অক্ষর ছাড়া অগ্রান্ত অক্ষরেবও দীর্ঘীকরণ কবা বাইতে পারে ।

গণ্ডেব এক একটি পর্বাদ্ধ সাধারণতঃ দুই, তিন বা চার মাত্রার হইয়া যে গণ্ডেব এক থাকে । কখন কখন এক মাত্রার পর্বাদ্ধও দেখা যায় ।

গণ্ডেব পর্বাদ্ধ-মাত্রাহেই একটি বা ততোধিক গোটা মূল শব্দ থাকিবে । গণ্ডেব শব্দাংশ লইয়া পর্বাদ্ধগঠন করা চলে না । সুতবাং বলা বাহুল্য একটি পর্বের কয়েকটি গোটা মূল শব্দ থাকিবে ।

পংক্তেব পর্বের সহিত গণ্ডেব পর্বের প্রধান পার্থক্য এই যে, পংক্তেব পর্বের অন্তর্ভুক্ত পর্বাদ্ধগুলি হয় পরস্পর সন্ধান হইবে, না-হয়, তাহাদের মাত্রার ক্রম অনুসারে তাহারিগকে সাজাইতে হইবে, কিন্তু গণ্ডেব নানা উপায়ে পর্বের মধ্যে

পর্বাকগুলি সাজান যায়। আমাদের উদ্ধৃত পংক্তিগুলিতে নিম্নলিখিতভাবে পর্বাকবিভাগ হইয়াছে, দেখা যাইতেছে :

	পর্বকসংখ্যা
১ম বাক্য—[২]। [৪]	... ২
২য় " —(১+৩=) ৪। (২+২=) ৪	... ২
৩য় " —[২]। (১+৩=) ৪। (২+৬+৩) ৯। (৩+৪=) ৭	... ৪
৪র্থ " —[২]। (২+২=) ৪। (২+৩+২=) ৭। [২]। (১+৩=) ৪। (২+৩+২=) ৭	... ৬
৫ম " —৩+২=) ৫। (৩+৩+৪=) ১০। [৩]। (২+৩=) ৫। (৪+২=) ৬	... ৫
৬ষ্ঠ " —[২]। (৩+৩=) ৬। (২+২=) ৪	... ৩
৭ম " —[২]। (৪+৪=) ৮। (২+৩+৩=) ৮। (৩+৫+২=) ১০। (৩+৩+৪=) ৯	... ৫
৮ম " —[২]। (৩+২=) ৫। (৩+২=) ৫	... ৩
৯ম " —[২]। (২+২=) ৪। (৩+৩+২=) ৮। (২+৩=) ৫। (২+২=) ৪। (৩+২=) ৫	... ৬
১০ম " —[২]। (১+৪=) ৫। (৩+৩=) ৬। (১+২=) ৩। [৪]	... ৫
১১শ " —[২]। (২+২=) ৪। (৩+৫+২=) ১০। (২+৪+২=) ৮। (২+২=) ৪	... ৫
	৪৬

এইবাব বিলিষ্ট উদ্ধৃতাংশের ছন্দোলক্ষণ সম্বন্ধে কয়েকটি মন্তব্য করার সুবিধা হইবে।

এখানে মোট ৪৬টি পর্বক আছে। তন্মধ্যে যে পর্বকগুলির দুই দিকে [] চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেগুলিতে মাত্র একটি করিয়া পর্বাক আছে। এইরূপ ১৩টি পর্বক ১১টি বাক্যের মধ্যে আছে। মোটামুটি প্রত্যেক বাক্যে এইরূপ একটি পর্বক থাকে ধবা বাইতে পারে। এইরূপ পর্বকে একটি মাত্র পর্বাক থাকে বলিয়া কোনরূপ ছন্দঃস্পন্দন ইহাতে পাওয়া যায় না, সুতরাং সূক্ষ্মবিচারে ইহাদিগকে ছন্দেব পর্বক বলা উচিত নয়। বাস্তবিক পক্ষে ইহারা ছন্দেব অতিরিক্ত (hypermetric) এক একটি শব্দ মাত্র। বাক্যের মধ্যে যেখানে নূতন একটি ছন্দঃপ্রবাহের আরম্ভ, তাহার পূর্বে ইহাদিগকে পাওয়া যায়। কদাচ ছন্দঃপ্রবাহের শেষেও ইহাদিগকে দেখা যায়। এই নিঃস্পন্দ শব্দগুলিকে ভর

করিয়াই ছন্দতরঙ্গে ভেলা ভাসাইতে হয়, কখন কখন ছন্দের ভেলা আসিয়া এইরূপ শব্দগুলিতে ঠেকিয়া স্থির হয়। পড়েও কখন কখন এইরূপ অতিরিক্ত শব্দের ব্যবহার দেখা যায়, কিন্তু ইহাদের ব্যবহার গড়েই অপেক্ষাকৃত বহুল। *

বিশেষ করিয়া লক্ষ্যের বিষয় এই যে, উদ্ধৃতাংশে নানা বিভিন্ন আদর্শে পর্বের মধ্যে পর্বাক্ষের সন্নিবেশ হইয়াছে। পড়ে তিনটি পর্বাক্ষের দ্বারা কোন পর্ব গঠিত হইলে তাহাদের প্রথম দুইটি বা শেষ দুইটি পর্বাক্ষ সমান রাখিতে হয়, অপেক্ষাকৃত হ্রস্বতর বা দীর্ঘতর আর-একটি পর্বাক্ষ পর্বের আদিতে বা শেষে স্থান পায়, কিন্তু মধ্যে কদাচ তাহার স্থান হয় না। গড়ে কিন্তু তাহা চলিতে পারে, এমন কি মধ্যলব্ধ বা মধ্যগুরু অর্থাৎ ত্বরদ্ধায়িত ছন্দোযুক্ত পর্বের ব্যবহারেই গড়ের একটি বিশিষ্ট লক্ষণ কানে ধরা পড়ে। উদ্ধৃতাংশে ১০টি পর্বের তিনটি করিয়া পর্বাক্ষ আছে। তন্মধ্যে মাত্র তিনটির গঠনরীতি পঞ্চরীতির অমুখ্যায়ী (‘অগণ্য উজ্জ্বল জ্যোতিঃপুঞ্জ’, ‘গুরু-গম্ভীর গর্জনে’, ‘ধবল-তুষার-মৌলি’)। কিন্তু ‘শুভ্র চন্দ্রমা এসে’, ‘স্নান করিয়ে দেয়’ ইত্যাদি পর্বের ব্যবহার পড়ে চলে না।

এতদ্ভিন্ন পড়ে পরস্পর অসমান তিনটি পর্বাক্ষ লইয়াও পর্ব গঠিত হইতে পারে, পড়ে তাহা চলে না। এই ধরণের চারিটি পর্ব উদ্ধৃতাংশে দেখা যায় (‘এর গাঢ়-নীল আকাশ’, ‘প্রকাণ্ড দৈত্যনৈন্তের মত’, ‘এর আকাশ ছেয়ে আসে’, ‘বিরাট স্বেচ্ছাচারের মত’)। অসমান তিনটি পর্বাক্ষ থাকিলে বৃহত্তম পর্বাক্ষটি আদি, অন্ত বা মধ্য যে-কোন স্থানে বসান যাইতে পারে। ‘এর গাঢ়-নীল আকাশ’ এই পর্বটিতে মধ্য এবং ‘এর আকাশ ছেয়ে আসে’ এই পর্বটিতে অন্ত বৃহত্তম পর্বাক্ষটির স্থান হইয়াছে।

(‘প্রকাণ্ড দৈত্যনৈন্তের মত’ ও ‘বিরাট স্বেচ্ছাচারের মত’ এই দুইটি পর্ব সম্বন্ধে একটি কথা বলা দরকার। আপাততঃ মনে হয় যেন ইহাদের সম্বন্ধে ৩+৫+২, স্তত্রাং এই দুইটি পর্বের যেন গণচ্ছন্দের ব্যত্যয় হইয়াছে। কিন্তু ইহাদের আবৃত্তি হয় ৩+৪+৩ এই সম্বন্ধে অনুসারে, ‘বিরাট স্বেচ্ছাচার এবমত’ এই ধরণে।)

লক্ষ্য করিবার বিষয় যে গড়ে নয় মাত্রার পর্বের যথেষ্ট ব্যবহার আছে, কিন্তু পড়ে নয় মাত্রার পর্বের ব্যবহার দেখা যায় না। পড়ে সাত মাত্রার পর্ব

* পড়ের মধ্যে গড়ের আভাস আমার কলে অনেক সময়ে নূতন ধরণের বৈচিত্র্য উৎপন্ন হয় এবং গড়ের ব্যঞ্জনাশক্তি বৃদ্ধি হয়। ইহা সমস্ত ভাষাতেই ছন্দের একটি গুণ রহিত। পড়ে ছন্দের অতিরিক্ত শব্দ যোজন। কল্পা গড়ের আভাস আনিবার অন্ততম উপায়।

যে ভাবে গঠিত হয়, তাহা ভিন্ন অল্প উপায়েও গড়ে সাত মাত্রার পর্ব রচিত হইয়া থাকে।

পদ্যছন্দ ও গদ্যছন্দের মধ্যে সর্বপ্রধান পার্থক্য এই যে—পদ্যছন্দ ঐক্যপ্রধান এবং গদ্যছন্দ বৈচিত্র্যপ্রধান। পদ্যে এক একটি বৃহত্তর ছন্দোবিভাগের অর্থাৎ চরণের অন্তর্ভুক্ত পর্বগুলি সাধারণতঃ সমান হয়, কেবল চরণের শেষ পর্বটি পূর্ণ বিরামের পূর্বে অবস্থিত বলিয়া অনেক সময়ে বৃহত্তর হয়। যে স্থলে পর পর্বগুলির মাত্রা সমান নয়, সে স্থলে কোন সুস্পষ্ট আদর্শের অনুসরণে তাহাদের মাত্রা নিয়মিত হয়। গদ্যে কিন্তু বৈচিত্র্যেরই প্রাধান্য। পর পর পর্বগুলি সমান না হওয়া কিংবা কোন নজর অনুসরণে পর্বের মাত্রা নিয়মিত না হওয়াই গদ্যের রীতি। বাক্যের অন্তর্ভুক্ত পর্বগুলি সাময়িক আবেগেব প্রকৃতি অনুসারে কখন কখন ক্রমে বৃহত্তর, কখন কখন দীর্ঘতর হয়। কিন্তু বাক্যের শেষে পৌঁছিলে এইরূপ গতির প্রতিক্রিয়া হয়, প্রায়ই শেষ পর্বের বিপরীত প্রবৃত্তি দেখা যায়। ইহাতেই গদ্যের ভাবসাম্য রক্ষিত হয়। এই ধরণের গতি হইতেই বিশিষ্ট গদ্যছন্দের লক্ষণ প্রকটিত হয়। উক্তভাষ্যের পর্বগুলি সম্বন্ধে আলোচনা করিলে ইহা বুঝা যাইবে।

প্রথম বাক্যটির দুইটি পর্বই একশব্দযুক্ত এবং ছন্দঃস্পন্দনহীন। শুধু এই বাক্যটি হইতেই কোনরূপ ছন্দের অস্তিত্ব বুঝা যায় না। দ্বিতীয় বাক্যটিতে চারি মাত্রার পর্বস্বর সমান দুইটি পর্ব আছে। দুইটি পর্বস্বর সমান পর্ব থাকায় এই বাক্যটির ভাবসাম্য রক্ষিত হইয়াছে। গদ্যে এইরূপ প্রতিসম বাক্যের ব্যবহার চলে, কিন্তু পদ্যছন্দেরই ইহা বিশিষ্ট লক্ষণ। সুতরাং ইহাতে বিশিষ্ট গদ্যছন্দ পাওয়া যায় না। কিন্তু প্রথম ও দ্বিতীয় বাক্যটি একত্র পাঠ করিলে এবং একই ছন্দপ্রবাহেব অংশ বলিয়া ধরিলে, গদ্যছন্দের লক্ষণ পাওয়া যায়। তাহা হইলে প্রথম বাক্যটিকে ৬ মাত্রার একটি পর্ব এবং দ্বিতীয় বাক্যটিকে ৮ মাত্রার আর-একটি পর্ব বলিয়া ধরা যায়। সে ক্ষেত্রে গদ্যস্থলভ উত্থানশীল (rising) ছন্দের ভাব আসিবে। তৃতীয় বাক্যটিতে একটি অতিরিক্ত শব্দের উপর বোঁক দিয়া ছন্দের প্রবাহ আরম্ভ হইয়াছে, পর পর পর্বগুলি বিশিষ্ট গদ্যছন্দের আদর্শে অর্থাৎ তরঙ্গায়িত ভাবে (waved rhythm) সন্নিবিষ্ট হইয়াছে। ছন্দঃপ্রবাহ প্রথমে উত্থানশীল এবং শেষে একটি উপাস্ত্য পর্বের পৌছিয়া পতনশীল হইয়াছে। এইরূপ পর্বসন্নিবেশ অত্যন্ত বাক্যেও দেখা যাইবে। কোন কোন বাক্যে, যেমন ৪র্থ ও ২য় বাক্যে, দুইটি প্রবাহ আছে।

দুইটি প্রবাহের মধ্যস্থলে একটি ছন্দের অবস্থান আছে। ছন্দের প্রবাহ কখন উত্থানশীল, কখন তরঙ্গায়িত। অনেক সময়েই ছন্দঃপ্রবাহের বৌক আরম্ভ হইবার পূর্বে অতিরিক্ত শব্দের ব্যবহার আছে। কদাচ, যেমন ১০ম বাক্যে, পতনশীল ছন্দও পাওয়া যায়। কচিং প্রতিসম পর্বের যোজন্য দেখা যায়, কিন্তু এরূপ ব্যবহার গতচ্ছন্দে খুব কম। অগ্রাগ্রা আদর্শের ছন্দঃপ্রবাহের মধ্যে পড়িয়া ইহার প্রভাব ক্ষীণ হইয়া থাকে।

পর পর পর্বগুলি গঠে ঠিক একরূপ না হওয়াই বাঞ্ছনীয়। তাহাদের মোট মাত্রাই সাধারণতঃ সমান থাকে না। যেখানে পর পর দুইটি পর্বের মোট মাত্রা সমান, সে ক্ষেত্রে তাহাদের মধ্যে পর্বাক্ষমণিবেশের দিক্ দিয়া পার্থক্য থাকে। যেখানে সেনিক্ দিয়াও মিল আছে, সেখানে অন্ততঃ যুক্তাক্ষর ব্যবহারের দিক্ হইতে বৈষম্য আছে, এবং তদ্বারা সমান মাত্রার ও একই সঙ্কেতের দুইটি পর্বের মধ্যে অসাদৃশ্য পরিস্ফুট হয়। এইরূপে গঠে বৈচিত্র্য রক্ষা হইয়া থাকে।

গঠে সাধারণতঃ এক একটি বাক্যেই ছন্দের আদর্শের পূর্ণতা হইয়া থাকে, স্ততরাং শ্রবকগঠনের প্রয়াস থাকে না। তবে আবেগবহুল গঠে কখন কখন পর পর কয়েকটি বাক্য লইয়া একটি ছন্দের আদর্শ গড়িয়া উঠিতেছে দেখা যায়। এ রকম স্থলে সেই আদর্শ তরঙ্গায়িত ছন্দের আদর্শের অনুরূপ হইয়া থাকে। বস্তুতঃ তরঙ্গায়িত ছন্দই গঠের বিশিষ্ট ছন্দ।

বাংলা ছন্দের সংক্ষিপ্ত ইতিহাস

বৈদিক ও লৌকিক সংস্কৃতিতে যে সমস্ত ছন্দ প্রচলিত ছিল, সেগুলি প্রধানতঃ ‘বৃত্ত’-জাতীয়। * তাহাতে প্রত্যেক প্রকারের ছন্দোবন্ধের একটা শব্দ কাঠামো ছিল, একটা কঠোর নিয়ম অনুসারে স্থনির্দিষ্ট পারস্পর্য্য অমুখ্য হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষর বসানো হইত। মোট মাত্রাসংখ্যার জ্ঞত কোন ভাবনা ছিল না, গানে যেমন স্বরের পারস্পর্য্যটা মুখ্য, বৃত্ত ছন্দেও তদ্রূপ। কিন্তু সংস্কৃত সাহিত্যের শেষের যুগে ও অনেক প্রাকৃত ছন্দে দেখিতে পাওয়া যায় যে, অল্প বকমের এমটা লক্ষণ ফুটিয়া উঠিতেছে, সমস্ত পদ কয়েকটি সমমাত্রিক ভাগে বিভাজ্য হইতেছে, কখন বা একই বকমের গণের পুনরাবৃত্তি হইতেছে। আসল কথা, মাত্রাসমকল্পের নীতি ভারতীয় ছন্দে প্রবেশলাভ করিতেছে। এই সময়েই গীতি আখ্যা, জাতি ছন্দ, মাত্রাছন্দ প্রভৃতি শ্রেণীর ছন্দ পাওয়া যায়। কি প্রকারে এই পরিবর্তন সাধিত হইল তাহা এখন বলা প্রায় অসম্ভব। তবে আমার ধারণা এই যে, বৈদিক ছন্দের সঙ্গে আদিম ভারতীয় ছন্দের সংস্পর্শ ও সংঘাতের ফলে এরূপ অবস্থা দাঁড়াইয়াছিল। সংস্কৃত সাহিত্যের শেষের যুগে সংস্কৃত ভাষার ব্যবহার বহু অনার্য্যসম্প্রদায় লোকের মধ্যে ব্যাপ্ত হইয়াছিল। সেই সব অনার্য্যদের বোধহয় মজ্জাগত একটা প্রবৃত্তি ছিল—মাত্রাসমকল্পের দিকে। তাহাতেই বোধহয় এই পরিবর্তন। যাহা হউক, জয়দেবের লেখায় দেখি যে প্রাচীন বৃত্তছন্দের মূল প্রকৃতি ছাড়িয়া অনেক দূর অগ্রসর হইতে হইয়াছে। কিন্তু তাহাতেও একটা জিনিষ বড়ায় আছে দেখা যায়—অর্থাৎ সংস্কৃত অমুখ্য হ্রস্ব ও দীর্ঘের প্রভেদ। কিন্তু ‘বৌদ্ধ গান ও দোহা’য় দেখি, তাহাও নাই! বাংলা ছন্দের যে মূল লক্ষণগুলি সংস্কৃত ছন্দ হইতে তাহাব প্রভেদ নির্দেশ করে,—অর্থাৎ সমমাত্রার দুই-তিনটি পর্ব লইয়া এক একটি চরণগঠন এবং পর্বাদ পর্বাদে সংযোগক্রমে আবশ্যকতা অনুসারে অক্ষরের দৈর্ঘ্যনির্ণয়, তাহা, ‘বৌদ্ধ গান ও দোহা’র মধ্যেই পাওয়া যায়। অল্প কোন প্রমাণ না থাকিলেও শুধু ছন্দের প্রমাণ হইতেই বলা যায় যে, ‘বৌদ্ধ গান ও দোহা’তে আমরা প্রাকৃত প্রভৃতির যুগ অতিক্রম করিয়াছি; নূতন ভাষার উদ্ভব হইয়াছে।

* “পঞ্চ চতুস্পদী তচ্চ বৃত্তং জাতিরিতি ধিবা” (ছন্দোমঞ্জরী)।

যেমন—

কামা তরুণর পঞ্চ বি ডাল :	ধামার্থে চাটিল সাক্ষম গঢ় ই
চঞ্চল টাএ পইঠো কাল :	পার গামি লোঅ নিভর তরই
(সংস্কৃত রীতি)	(আধুনিক রীতি)

বাংলার আদিতম ও প্রধানতম দুটি ছন্দোবদ্ধ—যাহাদের পরে নাম দেওয়া হয় পয়ার ও লাচাড়ি—তাহাদেরও পরিচয় এখানে পাই। * পয়ার সম্ভবতঃ পদাকার (পদ + আকার) কথা হইতে আসিয়াছে, যাহারা গান ও দোহা ইত্যাদির পদ রচনা করিয়াছিলেন তাঁহারা এই ছন্দোবদ্ধে রচনা করিতেন। প্রাচীন পয়ারের সহিত সংস্কৃত পাদাকুলক ছন্দের অনেকটা সাদৃশ্য দেখা যায়, বোধহয় পাদাকুলক শব্দের সহিত পদ ইত্যাদি কথার সম্বন্ধ থাকিতে পারে। অবশ্য এ সম্বন্ধে আমি জোর করিয়া কিছু বলিতে চাহি না, সমস্তই আন্দাজ। লাচাড়ি—যাহার নাম পরে হইয়াছিল ত্রিপদী—যে লাচ বা নাচ হইতে উদ্ভূত সে বিষয়ে সন্দেহ নাই, নৃত্যকলার এক-দুই-তিন এই সঙ্কেতের সঙ্গে লাচাড়ির বা ত্রিপদীর স্পষ্ট মিল রহিয়াছে। প্রথমে এই পয়ার ও ত্রিপদী একটু দীর্ঘতর ও টান ছিল; পয়ার ছিল ৮+৮, আর ত্রিপদী ছিল ৮+৮+১২।

ইহার পরের যুগে একটা নূতন রকমের স্রোত দেখিতে পাই। মধ্যযুগের বাংলায় দেখি ক্রমশঃ যেন দীর্ঘ স্বরের ব্যবহার কমিয়া আসিতেছে। তাহার ফলে যে সমস্ত পদ্যরচনা আগে হয়ত ৮+৮ এই সঙ্কেতে পড়া হইত, সেগুলি পড়া হইতে লাগিল ৮+৭এ, এবং ক্রমে সেগুলি পড়া হইতে লাগিল ৮+৬এ, তাহাই শেষে হইল পয়ারের বাঁধা নিয়ম। লাচাড়ীও সেই ৮+৮+১২ হইতে হ্রস্বতর হইয়া দাঁড়াইল ৮+৮+১০এ। এই যে একটা প্রবৃত্তি—যাহার জন্ম ক্রমশঃ প্রাচীন উচ্চারণের বাঁধা মাত্রাপদ্ধতি উঠিয়া গেল, এবং বলিতে গেলে ক্রমে দীর্ঘস্বরের ব্যবহারই চলিয়া গেল—ইহার মধ্যে আমাদের ভাবার ও সমাজের

* পয়ারের কাঠামো বহু পূর্বে রচিত প্রাকৃত পণ্ডে পাওয়া যায়। যথা—

পরিধূণমাণো কিরণপদং

অভিরূহমাণো উন্নয়গিরিং

উড়ুগণবদ্ধুতিমিরভরে—

উন্নয়ি চন্দো গগনন্তলে

(ভরত-নাট্যাঙ্গ)

একটা বড় তথ্য লুক্কায়িত আছে বলিয়া মনে করি। সম্ভবতঃ ইহার রহস্য এখন পর্য্যন্ত উদ্ঘাটিত হয় নাই।

মধ্যযুগের বাংলায় এবং তাহারও কিছু পর পর্য্যন্ত পয়ার ও ত্রিপদী বাংলা ছন্দের বাহন ছিল। মধ্যযুগ হইতে ভারতচন্দ্রের পূর্বে পর্য্যন্ত মনে হয় যেন বাংলা ছন্দ প্রাচীন রীতির নিশ্চয়তার ঘাট হইতে ছাড়া পাইয়া অনিশ্চয়তার স্রোতে ভাসিয়া বেড়াইতেছিল, তাহার পরে যেন ভারতচন্দ্রের যুগে আব-একটা নিশ্চয়তার ঘাটে আসিয়া ভিড়িল। ততদিনে আবার একটা যেন নূতন পদ্ধতির সৃষ্টি হইয়াছে; এই বীতিতে সমস্ত অক্ষরই ব্রহ্ম, কেবল শেষের অন্তস্থ হলন্ত অক্ষর দীর্ঘ। ছন্দের ভিত্তি হইল পর্ক, এবং সাধারণতঃ সেই পর্ক হইবে আট মাত্রার। বাংলা হস্তলিপির কায়দা অনুসারে মাত্রাসংখ্যার আর হরকের সংখ্যার মিল হওয়াতে লোকে ভাবিতে লাগিল যে ছন্দনির্ণয় হয় হরফ বা তথাকথিত অক্ষর গণনা করিয়া। এই ভুলের জগৎ অবশ্য মাঝে মাঝে একটু-আধটু অসুবিধাও হইত, তাহা ছাড়া চরণ যে ছন্দের মূল উপকরণ নয় এইটা না-বোঝার জগৎ কখন কখন ৭+৭কে ৮+৬এর সমান ধরিয়া চালান হইত।

ধ্বনির ঐক্যের সঙ্গে সঙ্গে বৈচিত্র্যের সমাবেশেই ছন্দ। ঐক্য তাহাকে দেয় প্রাণ, বৈচিত্র্য তাহাকে দেয় রূপ। ঐক্যসূত্র না থাকিলে পড়েব ছন্দ হয় না, কিন্তু শুধু একটা ঐক্যসূত্র থাকাই ছন্দের পক্ষে যথেষ্ট নয়, তাহাতে ছন্দ হয় একঘেয়ে ও নিস্তেজ। ছন্দের যে বিচিত্র ব্যঞ্জনশক্তি, প্রাণের রসকে রূপায়িত করিবার যে ক্ষমতা, কাব্যের বাণীকে কানের ভিতর দিয়া মর্মে প্রবেশ করাইবাব যে শক্তি আছে,—তাহা নির্ভর করে বৈচিত্র্যের উপযুক্ত সমাবেশের উপর। ঐক্য ছন্দের তাল, বৈচিত্র্য ছন্দের স্বর। আধুনিক বাংলা ছন্দের একটা স্পষ্ট রীতি গড়িয়া উঠিবার পূর্বে ঐক্যের সূত্রটাই ভাল নির্দিষ্ট ছিল না, স্মৃতিরূপে তখনকার দিনে পত্তরচন্দ্রায় বৈচিত্র্য আনিবাব কোন বিশেষ প্রয়াস দেখা যায় না। কি প্রকারে ঐক্য ও সৌম্য বজায় থাকে সেই দিকেই কবিকুলের একান্ত প্রয়াস ছিল। যখন তথাকথিত বর্ণমাত্রিক বা হরফ-গোনা ছন্দোবদ্ধের রীতিটা স্পষ্ট হইল, তখন একটা নির্ভরযোগ্য ঐক্যসূত্র পাইয়া বাংলার কবিকুল যেন হাঁফ ছাড়িয়া বাঁচিল। এই যে কয়েক শতাব্দী ধরিয়া বাংলা ছন্দ যেন পথ খুঁজিয়া খুঁজিয়া বেড়াইতেছিল, তাহার সেই প্রয়াসের চরম পরিণতি ও সার্থকতা দেখি ভারতচন্দ্রের কাব্যে।

ভারতচন্দ্রের একটা সমাজাগ্রত ছন্দোবোধ ছিল বলিয়া শুধু ছন্দের মধ্যে

ঐক্যসাধন করিয়াই তিনি সম্পূর্ণ তৃপ্ত হইতে পারেন নাই। তিনি ছন্দে মনোহারিত্ব বা বৈচিত্র্য আনার চেষ্টাও করিয়াছিলেন। একটু নূতন সঙ্কেতে চরণ গঠন করার চেষ্টা, নূতন সংখ্যক মাত্রা দিয়া পর্ক তৈয়ার করার চেষ্টা তিনি করিয়াছিলেন এবং কৃতকার্যও হইয়াছিলেন। লঘু ত্রিপদী তাঁহার সময় হইতেই খুব বেশী ভাবে চলিত হইয়াছে। কিন্তু এদিক্ দিয়া যে ছন্দঃস্পন্দনেব বৈচিত্র্য আনার বিষয়ে খুব স্বাবধা হইবে না, তাহা তিনি বুঝিতে পারিয়াছিলেন। সেইজন্য তিনি একেবারেই পর্কের ভিতরে ধ্বনির স্পন্দন আনিবার চেষ্টা করেন। তিনি সংস্কৃতে সুপণ্ডিত ছিলেন, সুকৌশলে তিনি সংস্কৃতের অন্বয়ানুগী দীর্ঘ স্বরের উচ্চারণ বাংলায় আনিবার চেষ্টা করেন, এবং অনেক স্থলে যে বকম সাফল্য লাভ করিয়াছেন তাহাতে তাঁহার গভীর ছন্দোবোধের পবিচয় পাওয়া যায়। কিন্তু সব জায়গাতেই যে তিনি কৃতকার্য হইয়াছেন তাহা বলা যায় না। স্তব্রাং এই কারণে, হ্রত, বহুল পরিমাণে এ চেষ্টা তিনি কবেন নাই। আব-একটা নূতন চণ্ডের ছন্দ তিনি বাংলা সাহিত্যে প্রচলন করেন—বাংলা গ্রামা ছড়াব ছন্দ হইতে। ইহার বিশেষত্ব এই যে, ইহাতে প্রবল শ্বাসাঘাত থাকে, তজ্জন্য একটা বিশেষ উল্লেখযোগ্য দোলা অনুভব করা যায়। ইহাব প্রতি পর্কে চাব মাত্রা ও দুই পর্কাক। ইহাব ইতিহাস সম্ভবতঃ ছন্দের সনাতন ধারার সহিত সংস্রবহীন, অনাধারের নাচ ও গানেব তালেব সঙ্গিত ইহাব খুব মিল দেখা যায়, এবং বাঙালীব ছন্দোবোধের গহিতও ইহা বেগ খাপ খায়। আজও ঢাকেব বাজে ইহার প্রভাব দেখা যায়। ভাবতচন্দ্র কিন্তু এই রীতি সম্বন্ধে বিশেষ পরীক্ষা করেন নাই, বোধহয় ইহার প্রাকৃত ও গ্রাম্য সংস্রবের জন্য তিনি সাহিত্যে ইহার ব্যবহারে সঙ্কচিত ছিলেন।

ঊনবিংশ শতাব্দীতে ইংরাজী শিক্ষাদানকার প্রবল প্রভাবে বাংলা ছন্দেও একটা বিপ্লবের সূচনা হইল। দীর্ঘব শুণ্ড ভাবতচন্দ্রেবই পদাক অন্বয়গণ করিয়া গিয়াছেন, যদিও ছড়ার ছন্দকে সাহিত্যে কতকটা জাতে তুলিবাব কাজ তিনি করিয়াছেন। তাহার পবে আগিল বৈচিত্র্যের সন্ধানের যুগ। বাংলা ছন্দের স্বপ্নভঙ্গ হইল, নির্বাবের মত সে বাহির হইয়া পড়িল।

প্রথম কিছুদিন সংস্কৃত ছন্দ চালাইবার একটু চেষ্টা হইয়াছিল। মদনমোহন তর্কালঙ্কার প্রভৃতি মাঝে মাঝে কৃতকার্য হইলেও, ঐ ধরণের উচ্চারণ যে বাংলায় চলিবে না তাহা বেগ বোঝা গেল। তখন খুব বেশী করিয়া ঝাঁক পড়িল নূতন নূতন সঙ্কেতে চরণ গঠন করার এবং নানা বিচিত্র নক্সায় স্তবক গড়িয়া তোলা

চেষ্ঠার উপর। সে চেষ্ঠার বোধহয় চরম পরিচয় পাই রবীন্দ্রনাথের কাব্যে। আমার 'Rabindranath's Prosody' প্রবন্ধে তাঁহার বিচিত্র চরণ ও স্তবকের কথা বলিয়াছি। এই চরণ ও স্তবকের গঠনবৈচিত্র্যের ভিতর দিয়াই আধুনিক বাংলা গীতিকাব্যের অল্পভূতির ব্যঞ্জনা হইয়াছে। মধুসূদনের 'ব্রজাঙ্গনা'র বেদনা, 'আত্মবিলাপে'র বিষাদ, হেমচন্দ্রের 'ভারতসঙ্গীতে'র উদ্দীপনা হইতে আরম্ভ করিয়া রবীন্দ্রনাথের 'পুরবী'র আহ্বান পর্য্যন্ত এই বৈচিত্র্যে ধর্মিত হইয়াছে।

বৈচিত্র্য আধুনিক ছন্দে আনা হইয়াছে আরও দুই-এক দিক দিয়া। হলন্ত অক্ষর বাংলায় দীর্ঘ হইতে পারে, রবীন্দ্রনাথ সর্বদাই হলন্ত অক্ষরকে দীর্ঘ বলিয়া ধরার একটা প্রথা চালাইয়াছেন। তাহার ফলে আধুনিক বাংলায় একটা বিশিষ্ট মাত্রাচ্ছন্দ চলিত হইয়াছে। ইহাতে পদ্য লেখা অনেকের পক্ষে সহজ হইয়াছে, এবং যুক্তবর্ণ যেখানেই আছে সেখানেই একটা দোলা বা তরঙ্গের সৃষ্টি হয় বলিয়া পক্ষেব মধ্যেই একটা বৈচিত্র্য আনা সম্ভব হইয়াছে। কিন্তু এ ছন্দে লয়-পরিবর্তন নাই, ইহাতে গান্ধীর্ঘ বা উদাত্ত ভাব নাই, ইহাতে অমিতাক্ষর ছন্দও রচনা করা যায় না, কোন রকম মুক্ত ছন্দও হয় না। ইহা গীতিকবিতার পক্ষে খুব উপযোগী।

এতদ্ভিন্ন ছড়ার ছন্দ আজকাল উচ্চ সাহিত্যে বেশ চলিতেছে। ইহাতে শাস্ত্রাচারের পৌনঃপুনিকতার জ্ঞান ছন্দে বেশ একটা আবর্তের সৃষ্টি হয়। সাহিত্যে তাঁহার বহুল প্রচলনের জ্ঞান রবীন্দ্রনাথের যথেষ্ট গৌরব আছে। 'পলাতক'র কাব্যতায়, 'শিশু'র অনেক কবিতায় এই ধরণেব ছন্দোবন্ধ আছে।

কিন্তু সব চেয়ে বড় যুগান্তর আনিলেন মধুসূদন অমিতাক্ষরে। তিনি দেখাইলেন যে বাংলায় ছন্দ যতির অন্তর্গামী হওয়ার কোন আবশ্যিকতা নাই। ইহাই হইল তাঁহার অমিতাক্ষরের এবং মধুসূদনের গুরু Milton-এর blank verse-এর আসল কথা। এইজন্ত আমি তাঁহার blank verseকে বলি অমিতাক্ষর নয়, অমিতাক্ষর—কারণ ঠিক কত মাত্রা বা অক্ষরের পর ছন্দ আসিবে সে বিষয়ে কোন নিয়ম নাই। এইখানে বাংলা ছন্দ প্রথম পাইল স্বেচ্ছাবিহারের ও মুক্তির স্বাদ। যতির নিয়মানুসারিতার জ্ঞান অবশ্য একটা একান্তর বহিয়া গেল, কিন্তু একোর রঙকে ছাপাইয়া উঠিল বৈচিত্র্যের জ্যোতি।

এই যে সন্ধান মধুসূদন দিয়া গেলেন তাহার এখনও শেষ হয় নাই। আধুনিক বাংলা ছন্দ একটা নিয়মের শৃঙ্খলা হইতে মুক্তি পাইয়া স্বেচ্ছাকৃত বৈচিত্র্যের মধ্যে অল্পভূতির স্পন্দনকে প্রকাশ করিতে চেষ্টা করিতেছে। কিন্তু

মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর যেন ঐক্যকে বড় বেশী বর্জন করিয়াছে প্রথমতঃ এই রকম অনেকে মনে করিতেন। হেমচন্দ্র ও নবীনচন্দ্র ইহাকে অনেকটা নরম করিবার চেষ্টা করিয়াছিলেন। রবীন্দ্রনাথ আবাব অমিতাক্ষরের সঙ্গে মিত্রাক্ষর রাখিয়া এক অপূর্ণ ছন্দ চালাইয়াছেন, তাহাতে অমিতাক্ষরের বৈচিত্র্যও আছে অংচ মিত্রাক্ষরজনিত ঐক্যটাও কানে বেশ ধরা দেয়। ইহা এখন স্বপ্রচলিত। মধুসূদন ছন্দ ও যতিকে বিযুক্ত করিয়াছিলেন, কিন্তু যতির দিক্ দিয়া একটা বাঁধা ছাঁচ বাধিয়াছিলেন। অনেকে এই দোরোখা ছন্দ তত পছন্দ করেন না। সেইজন্ত গিবিষাচন্দ্র আর-একটু অগ্রসর হইয়া বিভিন্ন মাত্রার পর্ক দিয়া চরণ গঠন করিতে লাগিলেন, তবে প্রত্যেক চরণে প্রায়ই সমসংখ্যক পর্ক রাখিয়া একটা কাঠামো কতকটা বজায় রাখিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথ বলাকার ছন্দে আর-এক দিক্ দিয়া গিয়াছেন। তিনি ৮+১০ এই আঠার মাত্রার চরণকে ভিত্তি করিয়া মাঝে মাঝে অপূর্ণ বা ঋণ্ডিত পর্ক যথেষ্ট বসাইয়াছেন, আবার কখন অতিরিক্ত শব্দ যোজন করিয়া ছন্দের প্রবাহ ক্ষিপ্ত করিয়াছেন, কিন্তু ইহাতে ছন্দের বন্ধন একেবারে ছিন্ন হইবার সম্ভাবনা আছে মনে করিয়া স্বকৌশলে মিলের দ্বারা চরণপরম্পরার মধ্যে একটা বন্ধন রাখিয়াছেন। ভাববৈচিত্র্য-প্রকাশের পক্ষে ইহা খুব উপযোগী হইয়াছে।

কিন্তু এ সমস্ততেই পণ্ডের নিয়মানুসারী একটা কিছু ঐক্য রাখার চেষ্টা হইয়াছে। ঐক্যকে একেবারে বাদ দিলে হয় free verse বা মুক্তবন্ধ ছন্দ। তাহা বাংলায় তেমন চলে নাই। বোধহয় সে জিনিষটা আমাদের রুচিসম্মত নহে। কেহ কেহ ভুল করিয়া ‘পলাতকা’র ছন্দকে মুক্তবন্ধ বলেন। সে কথাটা ঠিক নয়, কারণ ‘পলাতকা’য় বরাবর সমমাত্রার (চার মাত্রার) পর্ক ব্যবহৃত হইয়াছে।

পণ্ডের বিশিষ্ট রীতিতে গঠিত পর্ক এবং পণ্ডছন্দেব রূপকল্প উপরের সব রকম লেখাতেই পাই। তাহা ছাড়া আবার পণ্ডের ছন্দ আছে। তাহার এক একটি পর্ক এক একটি বাক্যাংশ, তাহাদের গঠনরীতি ভিন্ন, তাহাদের সমাবেশের রূপকল্পও অন্তরকম। তবে কি ভাবে এই গণ্ডছন্দে পণ্ডের রূপকল্প আনা যায় তাহার উদাহরণ পাওয়া যায়,—রবীন্দ্রনাথের ‘লিপিকা’য়। *

* কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে বঙ্গসাহিত্য সমিতির অধিবেশনে ৬ই ফাল্গুন, ১৩৪৪ তারিখে প্রদত্ত বক্তৃতা হইতে উদ্ধৃত।

বাংলা ছন্দে রবীন্দ্রনাথের দান

রবীন্দ্রনাথের অতুলনীয় কবিপ্রতিভা বাংলা ছন্দের ইতিহাসে যুগান্তর আনিয়াছে। ছন্দের সম্পদে আজ বাংলা বোধহয় কোন ভাষার চেয়েই হীন নয়, যে-কোন ভাব বা প্রেরণা আজ বাণ্য ঠিক যোগ্য ছন্দে প্রকাশ করা সম্ভব। এমন কি যেখানে ভাব হয়ত ক্ষীণ, ভাষা দুর্বল, সেরূপ ক্ষেত্রেও শুধু ছন্দের ঐশ্বর্য্যই বাংলা কবিতাকে এক অপরূপ শ্রীতে মণ্ডিত করিতে পারে। বাংলা ছন্দের এই বিপুল গৌরব, চমৎকারিত্ব, বৈচিত্র্য ও অপরূপ ব্যঞ্জনশক্তি বহুল পরিমাণে রবীন্দ্রনাথের প্রতিভারই সৃষ্টি। অবশ্য এ কথা সত্য যে রবীন্দ্রনাথই বাংলা কাব্যের ইতিহাসে একমাত্র গুণী বা মৌলিক প্রতিভাশালী ছন্দ:শিল্পী নহেন। তাঁহার পূর্বেও অনেকে বিশিষ্ট প্রতিভার পরিচয় দিয়াছেন, বিশেষতঃ মধুসূদন অমিত্রাক্ষর ছন্দ সৃষ্টি করিয়া বাংলা ছন্দের ইতিহাসে দর্শাপেক্ষা সার্থক বিপ্লব সংঘটন করিয়াছেন। তবে রবীন্দ্রনাথের মত এত বহুমুখী এবং এতাদৃশ নব-নব-উন্মেষশালিনী প্রতিভা আর কাহারও ছিল কি না সন্দেহ। ছন্দে তাঁহার প্রতিভার উল্লেখযোগ্য কয়েকটি দানের সংক্ষিপ্ত পরিচয় নিম্নে দেওয়া হইল:

(১) আধুনিক বাংলা ছন্দের একটি প্রধান রীতি—আধুনিক বাংলা মাত্রাচ্ছন্দ বা ধ্বনিপ্রধান ছন্দ রবীন্দ্রনাথেরই সৃষ্টি। ‘মানসী’ কাব্যে রবীন্দ্রনাথ প্রত্যেকটি হলন্ত অক্ষরকে দ্বিমাত্রিক ধরিয়া ছন্দেরচনার যে বিশিষ্ট রীতি প্রবর্তন করিলেন, তাহা অবিলম্বে সর্বজনপ্রিয় হইয়া উঠিল এবং বাংলা ছন্দের ইতিহাসে এক নূতন ধারা প্রবাহিত হইল। আজ এই ধারাই বোধহয় বাংলা ছন্দে সর্বাপেক্ষা প্রবল। এই রীতির বিস্তৃত পরিচয় পূর্বে দেওয়া হইয়াছে।

এক প্রকারের মাত্রাচ্ছন্দে বাংলা কবিতা রচনা পূর্বেও করা হইয়াছিল। বৈষ্ণব কবিরা এবং পরে আরও কোন কোন কবি এরূপ প্রয়াস করিয়াছিলেন। কিন্তু তাঁহারা সংস্কৃতের মাত্রাই বাংলায় চালাইবার চেষ্টা করিয়াছিলেন। যেখানে তাঁহারা জব্ব সংস্কৃতের অল্পসরণের চেষ্টা করিয়াছেন, সেখানেই তাঁহাদের রচনা কৃত্রিমতাহীন ও ব্যর্থ হইয়াছে; আর যেখানে তাঁহাদের প্রয়াস সার্থক হইয়াছে বলা যায়, সেখানে তাঁহারা স্থানে স্থানে মাত্র সংস্কৃত মাত্রাপদ্ধতির অল্পসরণ

করিয়াছেন, অনেক স্থলে সেই পদ্ধতির বিরুদ্ধাচরণ করিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথের অতুলনীয় প্রতিভাই বাংলার নিজস্ব মাত্রাযুক্ত ছন্দের রীতি আবিষ্কার করিয়া বাংলা কাব্যকে সমৃদ্ধ করিয়াছে।

(২) স্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দ পূর্বে ছড়াতেই বা তজ্জাতীয় কোন হালকা রচনায় ব্যবহৃত হইত। রবীন্দ্রনাথ এই ছন্দে গুরুগম্ভীর কবিতাও রচনা করিয়াছেন। পূর্বে এই ছন্দে কেবল অপূর্ণ চতুষ্পদিক বা দ্বিপদিক চরণের ব্যবহার ছিল, রবীন্দ্রনাথ এই ছন্দে পূর্ণ ও অপূর্ণ দ্বিপদিক, ত্রিপদিক, চতুষ্পদিক ও পঞ্চপদিক চরণও বচনা করিয়াছেন (‘খেয়া’, ‘পলাতক’ ‘ক্ষণিকা’ ইত্যাদি দ্রষ্টব্য)।

(৩) তানপ্রধান ছন্দে রবীন্দ্রনাথ যুক্তাক্ষর ব্যবহারের অপূর্ণ কৃতিত্ব দেখাইয়াছেন। পূর্বে প্রায় প্রত্যেক কবিই যুক্তাক্ষর ব্যবহার করিতে গিয়া মাঝে মাঝে ছন্দের সৌম্য নষ্ট করিতেন, এ দোষ রবীন্দ্রনাথের বচনায় অতি বিরল।

(৪) রবীন্দ্রনাথ বহুপ্রকারের স্তবক উদ্ভাবন করিয়া বাংলা ছন্দেব সমৃদ্ধি বৃদ্ধি করিয়াছেন। তাঁহার সৃষ্ট স্তবকগুলি যেমন নিজস্ব শ্রী ও ছন্দে গরীয়ান, তেমনই বিশেষ বিশেষ ভাবেব বাহন হইবার উপযুক্ত। তিনিই দেখাইয়াছেন যে বাংলা ছন্দের মূল প্রকৃতি অনুধাবন করিতে পাবিলে বাংলায় নব নব স্তবক বচনা করা চলিতে পারে, কয়েকটি বাঁধা স্তবকের গভীর মধ্যে আবদ্ধ হইয়া থাকার কোন আবশ্যিকতা নাই। স্তবকই যে একটা বিশিষ্ট ভাব ও উপলক্ষের প্রতীক হইতে পারে, তাহার গঠনকৌশল ও গতিই যে একটা বিশিষ্ট অনুভূতির ছোঁতনা করিতে পারে, তাহা রবীন্দ্রনাথই প্রমাণ করিয়াছেন। তাঁহার উদ্ভাবিত অনেক স্তবকই এখন বাংলা কাব্যে খুব চলিতেছে।

চতুর্দশপদী কবিতা (সনেট) ও তজ্জাতীয় কবিতা বচনাতেও রবীন্দ্রনাথ অনেক নূতনত্ব আনিয়াছেন। সনেটের মধ্যে মিত্রাক্ষর ও ছেদ বসাইবার বীতিব নানা বিপদ্য করিয়াছেন, চরণের ও পদের দৈর্ঘ্যের ব্যতিক্রম করিয়াছেন, চরণের সংখ্যাও সর্বদা চতুর্দশ রাখেন নাই। চতুর্দশপদী কবিতার যে সহজ সংস্করণ এখন সুপ্রচলিত, রবীন্দ্রনাথই তাহার প্রবর্তক। আঠার মাত্রার চরণ লইয়া সনেট রচনা ও তাঁহার কীর্তি (‘নৈবেদ্য’, ‘চৈতালি’ ইত্যাদি দ্রষ্টব্য)।

(৫) প্রাচীন দ্বিপদী, ত্রিপদী ইত্যাদিতে আবদ্ধ না থাকিয়া রবীন্দ্রনাথ নানা নূতন ছাঁচের চরণ ব্যবহার ও প্রচলন করিয়াছেন। বাংলা ছন্দের উপকরণ

যে পর্ক এবং পর্কের ওজনের সাম্য বজায় রাখিয়া যে নানা বিচিত্র সঙ্কেতে চরণ রচনা করা যায়, তাহা রবীন্দ্রনাথই প্রথম সুস্পষ্ট উপলব্ধি করেন। চরণের এই গঠনবৈচিত্র্য যে ভাষের বৈচিত্র্যের যোগ্য বাহন হইতে পারে, তাহাও রবীন্দ্রনাথ দেখাইয়াছেন।

চতুষ্পর্কীয় চরণ, নব নব পরিপাটীর ত্রিপদী, আঠার মাত্রাব চরণ ইত্যাদির বহুল প্রচলনের জন্ত রবীন্দ্রনাথের কৃতিত্বই সমধিক।

(৬) বিলম্বিত লয়ের ছয় মাত্রার পর্ক এখন বাংলা কাব্যের প্রধান বাহন, এই পর্কের বহুল ব্যবহার ও প্রচলন রবীন্দ্রনাথই প্রথম করিয়াছেন। আমাদের সাধারণ কপোপকথনের ভাষার এক একটি বাক্যাংশ যে প্রায়শঃ ছয় মাত্রারই কাছাকাছি হয়, ইহা রবীন্দ্রনাথ প্রথম লক্ষ্য করেন এবং এই তত্ত্বের ভিত্তিতে এই নব ছন্দ গড়িয়া তুলেন।

পঞ্চমাত্রিক ও সপ্তমাত্রিক পর্কের বিশিষ্ট গুণ লক্ষ্য করিয়া তাহাদেব যথোচিত বিস্তৃত ব্যবহার রবীন্দ্রনাথই প্রথম করেন।

(৭) রবীন্দ্রনাথ এক প্রকাব অভিনব অমিতাক্ষর ছন্দের প্রচলন করেন। ইহাতে মিত্রাক্ষর বা মিলের ব্যবহার থাকিলেও, ছেদ ও যতির অবস্থান এবং গণের দিক দিয়া ইহা মধুসূদনেব অমিতাক্ষরের অনুরূপ। তবে তিনি মধুসূদনেব ত্র্যক্ষর ছেদ ও যতির একান্ত বিরোধ ঘটান নাই, পর্কের মাত্রাব হ্রাসবৃদ্ধি করিয়াছেন, কিন্তু যতটা সম্ভব নোন প্রকাব (তুণ বা দীর্ঘ) যতির সহিত ছেদের মিলন ঘটাইয়াছেন।

প্রথমতঃ চৌদ্দ অক্ষরেব এবং পরে আঠার অক্ষরের চরণে তিনি এই ছন্দ রচনা করিয়াছেন ('সোনার তরী', 'চিত্রা', 'কথা ও কাতিনী' ইত্যাদি দ্রষ্টব্য)।

(৮) রবীন্দ্রনাথ মুক্তবন্ধ ছন্দে পদ বচনাব প্রয়াস অনেক সময় করিয়াছেন। তাহাব এই প্রয়াস ও পরীক্ষাব ফলে তিন প্রকারেব অভিনব ছন্দাবন্ধ তিনি পড়ে প্রচলন করিয়াছেন :

(ক) 'পলাতকা'ব ছন্দ, (খ) 'বলাকা'র ছন্দ, (গ) মিত্রাক্ষরবর্জিত বলাকা-ছন্দ। এই তিন প্রকাব ছন্দের পরিচয় পূর্বের এক অধ্যায়ে ('বাংলা মুক্তবন্ধ ছন্দ') দেওয়া হইয়াছে।

(৯) তিনি 'লিপিকা' ইত্যাদি রচনায় prose-verse অর্থাৎ গজের পদ লইয়া পদের গঠনরীতির আদর্শে ছন্দাবন্ধের পথ দেখাইয়াছেন।

পরে 'পুনশ্চ', 'শেষ সপ্তক' প্রভৃতি গ্রন্থে তিনি গদ্যের পদ লইয়া সম্পূর্ণ মুক্তবদ্ধ ছন্দের আদর্শে কবিতা লিখিয়া বাংলায় যথার্থ গদ্য কবিতার প্রবর্তন করিয়াছেন। গদ্যকবিতা আজকাল বাংলায় সুপ্রচলিত।

(১০) তন্নিম্ন রবীন্দ্রনাথ ছন্দের আত্মসঙ্গিক নানাবিধ অলঙ্কার অল্পশ্রম মাত্রায় প্রয়োগ করিয়া বাংলা ছন্দকে অপরূপ সৌন্দর্যে বিভূষিত করিয়াছেন। অল্পপ্রাস, মিত্রাক্ষব, স্বরের ঝঙ্কার, ব্যঞ্জনবর্ণের নিষেধ, গতির লালিত্য, শব্দ-সমাবেশের সৌষম্য, ধ্বনির অপূর্ণ ব্যঞ্জনশক্তি ইত্যাদি নানা অলঙ্কারে তাহার ছন্দ সমৃদ্ধ। এত বিবিধ ঐশ্বর্যশালী ছন্দ সাহিত্যের ইতিহাসে আর কেহ বচনা করিয়াছেন কি-না সন্দেহ। *

* এই বিষয়ে বিস্তৃতর আলোচনা সংগ্রহীত *Studies in Rabindranath's Prosody* (Journal of the Department of Letters, Cal Univ, Vol. XXXI) এবং *Studies in the Rhythm of Bengali Prose and Prose Verse* (Journal of the Department of Letters, Cal. Univ., Vol. XXXII) নামক প্রবন্ধদ্বয়ে করা হইয়াছে।

ছন্দে নূতন ধারা

(ক)

প্রত্যেক দেশেই কাব্যের ইতিহাসে দেখিতে পাওয়া যায় যে, যখনই কাব্যে নূতন করিয়া একটা প্রেরণা আসে, যখনই কাব্য যথার্থ রূপে সঞ্জীবিত হয়, তখনই ছন্দেও একটা নূতন প্রবাহ দেখা যায়, কবির বাণী নব নব ছন্দের তরঙ্গের দোলায় আত্মপ্রকাশ করে। ছন্দ কাব্যের একটা আকস্মিক বাহন মাত্র নহে, ছন্দ কাব্যের মূর্ত কলেবর। কবির অমুভূতির বৈশিষ্ট্যের সহিত তাহার স্বাভাবিক প্রকাশের অর্থাৎ ছন্দের ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক। কবির “brains beat into rhythm”—ছন্দের তালে তালেই কবির মনে ভাব ও চিন্তার লহরী জাগ্রত হয়; এইজহই রবীন্দ্রনাথ বলিতেন যে, তাঁহার মনে প্রথমে একটা নূতন স্বর আসিয়া দেখা দিত, তাহার অনুসরণে পরে আসিত সেই সুরের অনুরূপ কথা বা গান। এই কারণেই দেখিতে পাওয়া যায় যে, প্রত্যেক খাঁটি কবিই ছন্দের ইতিহাসে একটা নূতন পর্বের সূচনা করেন। যাহার নিজস্ব সম্পাদ আছে সে কখনও ‘পরেব সোনা কানে’ ধেয় না; যাহার নিজস্ব বাগ্‌বিভূতি আছে সে পরের কথা ও বাঁধা বুলির অনুকরণ করে না; যে কবির অন্তঃকরণে যথার্থ প্রেরণার আবির্ভাব হয়, সে পূর্ব-প্রচলিত ছন্দের অনুবর্তন করিতে স্বভাবতঃই একটা অমুবিধা বোধ করে, তাহার

“নূতন ছন্দ অক্ষের প্রায়

ভরা আনন্দে ছুটে চলে যায়।”

ঊনবিংশ শতাব্দীর মাঝামাঝি বাংলা সাহিত্যে যে নবযুগের স্বত্বপাত, সেই যুগের বাংলা কাব্যের ইতিহাস আলোচনা করিলেও এ কথা সত্যতা প্রতীত হয়। যে কয়েকজন উল্লেখযোগ্য কবি এই যুগে আবির্ভূত হইয়াছিলেন, তাহার প্রত্যেকেই বাংলা ছন্দে নব নব রীতির প্রবর্তন করিয়া গিয়াছেন। প্রথমে আসিলেন মহাকবি মধুসূদন,—নবযুগের নূতন ভাব ও আদর্শের মূর্ত বিগ্রহ। তাঁহার পূর্ব-সুরিগণের মধ্যে ছন্দ:শিল্পী অনেক ছিলেন,—বৈষ্ণব মহাজনেরা ছিলেন, ভারতচন্দ্র ছিলেন, দ্বন্দ্ব গুপ্ত ছিলেন। কিন্তু মধুসূদনের নিজস্ব প্রতিভা পূর্ব কবিগণের প্রদর্শিত পথ অনুসরণ করিল না, ভাগীরথীর মত নূতন একটা

ছন্দের খাত কাটিয়া সেই পথে অগ্রসর হইল। মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের বিচিত্র সৌন্দর্যে বাংলা ছন্দ মহীয়ান হইল, ছন্দ ও যতির স্বাধীন গতির রহস্য আবিস্কৃত হওয়ার ফলে বাংলা ছন্দের ইতিহাসে নব নব ধারার সূত্রপাত হইল। বিদেশী সনেট বাংলার মাটিতে উপ্ত হইয়া চতুর্দশদশী কবিতারূপে সমৃদ্ধ হইয়া উঠিল। ব্রহ্মসনার হৃদয়োচ্ছ্বাসে নূতন ধরণেব গীতিকবিতার সম্ভাবনা দেখা দিল। মধুসূদনের পরে আসিলেন হেমচন্দ্র নবীনচন্দ্র। মধুসূদনের অপূর্ণ মৌলিকতা ও যুগান্তকাব্যী প্রতিভা ইহাদের কাহাবও ছিল না, কিন্তু বাংলা ছন্দের ক্ষেত্রে নব নব পরীক্ষা ও উদ্ভাবনের ক্ষমতা ইহাদের ছিল। মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের সহিত সনাতন ছন্দের বীতির সামঞ্জস্য ঘটাইবার প্রয়াস উভয়েই করিয়াছিলেন, এবং অমিত্রাক্ষরের দুই-একটা নূতন চণ্ড প্রত্যেকেই সৃষ্টি করিয়াছিলেন। নানাভাবে স্তবকগঠনে বৈচিত্র্য আনিয়া বাংলাব কাব্যের ব্যক্তনাসক্তি উভয়েই বর্ধিত করিয়াছিলেন। এতদ্ভিন্ন হেমচন্দ্র ছড়াব ছন্দ ব্যঙ্গকাব্যে ব্যবহার বর্ধিয়া রবীন্দ্র প্রদর্শন করিয়াছিলেন এবং দশমহাবিছা প্রভৃতি কাব্যে দীর্ঘস্বরবল্ল ছন্দা বচনায় অসামান্য প্রতিভা ও উদ্ভাবনীয় শক্তির পরিচয় দিয়াছিলেন। ইহার পর গি বশ ঘোষ মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের মূলতত্ত্ব অবলম্বন করিয়া বাংলায় ন্যাট্য-কাব্যের যোগ্য বাহন—‘গিরিশ ছন্দেব’ প্রবর্তন করেন। * এবীজনাথের বিখ্যে কিছু বলাই বাহুল্য। আধুনিক বাংলা মাত্রাচ্ছন্দেব প্রবর্তন, গম্ভীর ‘বয়সে ছড়াব ছন্দ’ বা স্বাসাঘাওপ্রধান ছন্দের প্রয়োগ, অমিত্রাক্ষরের চাল বজ্রাব বাখিয়া তাহাতে মিত্রাক্ষরের ব্যবহার; অমিত্রাক্ষরের মূলনীতির সম্প্রসারণ করিয়া ‘বলাকা’ ছন্দের উদ্ভাবন, নব নব রীতিতে চরণ ও স্তবকরচনা, গদ্য-কবিতাব প্রবর্তন ইত্যাদি নানা উপায়ে তিনি বাংলা ছন্দেব ইতিহাসে যুগান্ত আনিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথের পরে আসিলেন “ছন্দের যাত্রাকর”—সত্যেন্দ্রনাথ। খুব অভিনব ও মৌলিক দান তিনি হয়ত করেন নাই, কিন্তু নানা কলাবোঁশলে বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্বগুলির বিচিত্র ব্যবহার করিয়া তিনি যেন ছন্দের ইন্দ্রজাল রচনা করিয়া গিয়াছেন। অপেক্ষাকৃত আধুনিক সময়ে নজরুল ইসলাম প্রভৃতি কবিগণও ছন্দে নিজস্ব প্রতিভা ও নব নব ধারা-প্রবর্তনের ক্ষমতা অল্লাবিক পরিমাণে প্রদর্শন করিয়াছেন।

* সম্ভবতঃ এই ছন্দের প্রথম প্রয়োগ গিরিশচন্দ্র করেন নাই, তবে তিনিই ইহার বহুল প্রয়োগ ও প্রচার করিয়াছিলেন।

(খ)

অন্তি আধুনিক বাংলা কাব্যের ছন্দে একটা মাথুলি-আনা আসিয়া পড়িয়াছে। 'নব-নব উন্মেষ-শালিনী' ক্ষমতার বা প্রতিভার পরিচয় পাওয়া দুষ্কর। অবশ্য একথা স্বীকার করিতেই হইবে যে, রবীন্দ্রনাথের প্রভাবে আধুনিক বাংলা কাব্য ছন্দের সৌম্য ও লালিত্যের দিক দিয়া যে উৎকর্ষ লাভ করিয়াছে, তদ্রূপ পূর্বে কখনও করে নাই। ইহা যুগ যুগ ধরিয়া বহু কবির সাধনার ফল, প্রগতিব যথার্থ পরিচয়। কিন্তু সেই অগ্রগতির ত্রুটি যেন স্তিমিত হইয়াছে, ছন্দ-শিল্পীদের মধ্যে 'এহ বাছ, আগে কহ আর' এই ভাবটা বিশেষ লক্ষিত হইতেছে না। ইংরাজি সাহিত্যে কবি গোপের প্রভাবে এক সময়ে এই অবস্থা আসিয়া-ছিল। গোপের কাব্যে ইংরাজি ছন্দ এক দিক দিয়া চরম উৎকর্ষ লাভ করিয়া-ছিল, সে সময়ে প্রায় সমস্ত লেখকই মনে করিতেন যে ইংরাজি ছন্দের আর কোন বিকাশ হওয়া সম্ভব নয়, গোপের অন্তসরণ করাই ছন্দে চরম সার্থকতা। ফলে গোপ-প্রদর্শিত পথে 'rule and line'-সহযোগে কবিতা রচনা চলিতে লাগিল। শ্রোত না থাকিলে জলাশয়ের যেরূপ ছদ্মশা হয়, ইংরাজি ছন্দে ও কাব্যে তদ্রূপ ছদ্মশা দেখা দিল। বাংলা কাব্যেও বর্তমানে প্রায় সেই অবস্থা; ছন্দ কবির নিজস্ব উপলব্ধি অভিযুক্তি না হইয়া মাত্র অন্তর্করণ-কৌশলের পরিচয় হইয়া দাঁড়াইয়াছে। আজবাল অনেক কবি আছেন যাদের রচনা আপাতদৃষ্টিতে, অন্ততঃ ছন্দোলালিত্য বা পদগোরবে দিক দিয়া, অনবদ্য বলিয়া মনে হইতে পারে। কিন্তু তবুও সে সব কবিতা মনে রাখাপাত্ত ববে না, স্থায়ী বসেব মক্কাব করে না। কাবণ এ সব রচনা কারিগরের ছাঁচে-ঢালাই পুতুল মাত্র, শিল্পীর মৌলিক উপলব্ধি মূর্খ প্রকাশ নহে। তাই এ সমস্ত কবিতার ছন্দে অন্তর্করণের কৌশলই আছে, সৃষ্টির গৌরব নাই।

কাব্যে ছন্দে এই গতানুগতিকতার জগ্ৰহী আজকাল অনেক 'সহৃদয়' লেখক গল্প-কবিতার প্রতি আকৃষ্ট হইয়াছেন। গল্প-কবিতা সম্বন্ধে এ প্রসঙ্গে কোন আলোচনা না করিয়া ইহা বলা যাইতে পারে সে, গল্প অন্ততঃ পত্ত নহে। গল্প-কবিতা যে-কোন কালে পত্তকে আসনচ্যুত করিতে পারিবে, তাহাও মনে হয় না। কারণ পত্তের ব্যঞ্জনার যে বৈশিষ্ট্য আছে, উৎকৃষ্ট গল্প কিংবা গল্প-কবিতার তাহা নাই। সহৃদয় কবিতাপ্রতিভাশালী লেখকেরা যে পত্তচ্ছন্দে না লিখিয়া গল্পচ্ছন্দে লিখিতেছেন, তাহাতে প্রচলিত পত্তচ্ছন্দের অল্পযোগিতা এবং নব নব ছন্দের আবশ্যকতাই প্রমাণিত হইতেছে।

এই মতামতগুলি সাধারণভাবে প্রযোজ্য। কয়েকজন আধুনিক লেখক যে পদ্যছন্দে স্বকীয় কৃতিত্ব প্রদর্শন করেন নাই এমন নহে। দৃষ্টান্তস্বরূপ শ্রীযুক্ত প্রেমেন্দ্র মিত্র, শ্রীযুক্ত বুদ্ধদেব বসু ও শ্রীমান্ সুভাষ মুখোপাধ্যায়ের নাম করা যাইতে পারে। আরও দুই চারিজনের নামও নিশ্চয় করা সম্ভব। ইহাদের ছন্দঃশিল্পের গুণগ্রাহী হইয়াও স্বীকার করিতে হইবে যে, আধুনিক বাংলা কাব্যের ছন্দে এখন একটানা ভাটা চলিতেছে। ছন্দঃস্বরধুনীতে এখন নতুন করিয়া জোয়ার আসিবার এবং নব নব ধারায় সেই স্বরধুনীস্রোত ‘অজস্র সহস্রবিধ চরিতার্থতায়’ প্রবাহিত হইবার সময় আসিয়াছে।

(গ)

বাংলা ছন্দ সম্পর্কে সম্প্রতি অনেক আলোচনা হইয়াছে, কিন্তু তাহার কলে ছন্দে নতুন ধারা প্রবর্তিত হয় নাই। ছন্দে নতুন ভঙ্গী বা রীতি আনিতে পারেন প্রতিভাশালী কবি আপন কাব্যসৃষ্টির দ্বারা, ছন্দের আলোচনাতেই তাহা সম্ভব হয় না। তবে কোন্ কোন্ দিক দিয়া প্রগতি সম্ভব তাহার ইঙ্গিত করা যাইতে পারে, হয়ত কোন প্রতিভাসম্পন্ন কবির শক্তির ক্ষুরণের পক্ষে এই ইঙ্গিত কিছু সহায়তা করিতে পারে।

(১) দীর্ঘস্বরবহুল ছন্দে রচনা।

বাংলায় কোন মৌলিক স্বর দীর্ঘ উচ্চারিত হয় না। তজ্জন্ত বাংলায় যে সংস্কৃত, হিন্দী, মরাঠা ইত্যাদি ছন্দের অনুরূপ ছন্দঃস্পন্দন সৃষ্টি করা যায় না, তাহা স্বয়ং সত্যোক্তনাথও স্বীকার করিয়াছেন। বাংলায় সংস্কৃতের হুবহু অনুরূপ করিয়া যাহারা ছন্দে হ্রস্ব ও দীর্ঘের সমাবেশ করার চেষ্টা করিয়াছেন, তাহারা অকৃতকার্য হইয়াছেন ও হইবেন। তবে ভারতচন্দ্র, হেমচন্দ্র, দ্বিজেন্দ্রলাল ও রবীন্দ্রনাথ কয়েকটি কবিতায় যেরূপভাবে সূক্ষ্মশৈলী মৌলিক দীর্ঘ স্বরের সমাবেশ করিয়াছেন, সেইভাবে দীর্ঘস্বরবহুল ছন্দের সৃষ্টি হইতে পারে। পর্ক ও পর্কালের স্বাভাবিক বিভাগ বজায় রাখিতে হইবে; পর্কের মোট মাত্রাসংখ্যার একটা মাপ স্থির রাখিতে হইবে; কোন পর্কক্ষে একাধিক দীর্ঘ স্বর থাকিবে না, কিংবা কোন পর্কে উপর্যুপরি দুইটির বেশী দীর্ঘ স্বর থাকিবে না; পর্কালের অন্তান্ত অক্ষরগুলি লঘু হইবে। ‘মোটামুটি এই নিয়মগুলির প্রতি লক্ষ্য রাখিয়া

রচনা করিলে বাংলা ছন্দে দীর্ঘ স্বরের বহুল ব্যবহারের জন্য একটা চমৎকার ছন্দস্পন্দন পাওয়া যাইতে পারে। এই সম্পর্কে ত্রিযুত দিলীপকুমার রায় প্রমুখ কয়েকজন লেখকের প্রয়াস উল্লেখযোগ্য। কিন্তু বাংলা ছন্দের কয়েকটি মূল তত্ত্ব সম্পর্কে অনবহিত হওয়ায় তাঁহাদের প্রয়াস সর্বদা সার্থক হয় নাই এবং তাঁহাদের চেষ্টায় নূতন কোন কাব্যধারা প্রবর্তিত হয় নাই।

যাহা হউক, কোন স্বকৌশলী ছন্দঃশিল্পী এইভাবে বাংলা কাব্যে ব্রজবুলির ছন্দ, হিন্দী চোপাই প্রভৃতির অনুরূপ ছন্দ চালাইতে পারেন। সংস্কৃতে জাতি, গাথা, গীতি, আখ্যা প্রভৃতি ছন্দের অনুরূপও অনেকটা সম্ভব। তবে সংস্কৃতে যে সব ছন্দে উপর্যুপরি বহু দীর্ঘ স্বরের সমাবেশ আছে এবং যে সব ছন্দে পর্ক ও পর্কাজের অনুরূপী বিভাগ সম্ভব নয়, সে সব ছন্দের স্পন্দন বাংলায় সৃষ্টি করা সম্ভব বলিয়া মনে হয় না। এমন কি, সত্যোক্তনাথও এরূপ চেষ্টায় কৃতকার্য হন নাই। সংস্কৃত ছন্দের অঙ্ক অনুরূপ না করিয়া যদি ছন্দঃশিল্পীরা দীর্ঘস্বরবহুল নূতন নূতন ছন্দোবদ্ধ বাংলায় প্রবর্তন করার চেষ্টা করেন তবেই তাঁহাদের চেষ্টা সার্থক হইবে।

(২) শ্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দ (বা ছড়ার ছন্দ)।

শ্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দ বাংলা কাব্যের একটি সুপ্রাচীন ধারা। অনেকে ইহাকে ইংরাজি accentual metre-এর প্রতিরূপ মনে করেন। কিন্তু একটু পরীক্ষা করিয়া দেখিলেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, এইরূপ মনে করার কোন সম্ভবত্ব নাই। বাংলা ছন্দে অক্ষরবিশেষের উপর শ্বাসাঘাত আর ইংরাজি accentual metre আর বাংলা শ্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দের ছাঁচও বিভিন্ন। ইংরাজি ছন্দ অনুরূপের যে চেষ্টা হইয়াছে, তাহা বস্তুতঃ আধুনিক মাত্রাছন্দেই হইয়াছে।

বাংলা শ্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দে বৈচিত্র্য কম, কাঠামু বাঁধা। প্রতি পর্কে চার মাত্রা ও দুই পর্কাজ। অতঃ কোন ছাঁচে এই ছন্দকে ঢালা যায় কি-না তাহা ছন্দঃশিল্পীরা পরীক্ষা করিয়া দেখিতে পারেন।

(৩) নূতন মাত্রাবৃত্ত।

যে মাত্রাছন্দ আধুনিক বাংলা কাব্যে চলিতেছে, তাহা রবীন্দ্রনাথ প্রথম প্রবর্তন করেন। এই ছন্দে ‘এ’, ‘ও’ এবং অন্ত্যন্ত যৌগিক স্বরধ্বনিকে দুই মাত্রা এবং মৌলিক স্বরধ্বনিকে এক মাত্রা বলিয়া ধরা হয়। তদ্বিত্ত ব্যঞ্জনান্ত অক্ষর-ধ্বনিকেও দুই মাত্রা ধরা হয়।

এইরূপ মাত্রাবিচারে আমাদের কান এখন অভ্যস্ত হইয়া গিয়াছে। ছন্দের মাত্রাবোধ অনেক পরিমাণে প্রথা ও অভ্যাসের উপর নির্ভর করে, কেবল শুদ্ধ কালপরিমাণের উপর নির্ভর করে না। এ কথা কেবল বাংলা ছন্দে নহে, সমস্ত ভাষার ছন্দেই খাটে। যন্ত্রের সাহায্যে অক্ষরের ধনির মাপ লইলে দেখা যাইবে যে, সমস্ত দুই মাত্রার অক্ষর পরস্পরের সমান নহে, সমস্ত এক মাত্রার অক্ষরও পরস্পরের সমান নহে এবং দুই মাত্রার অক্ষরের উচ্চারণে সর্বদা এক মাত্রার অক্ষরের ষিগুণ কাল লাগে না। বস্তুতঃ অভ্যাস ও প্রথার উপরই মাত্রানির্ঘ নির্ভর করে, সেই কারণেই প্রাচীন পয়ারাদি ছন্দে মাত্রাপদ্ধতি ত্যাগ করিয়া নূতন মাত্রাপদ্ধতি অবলম্বনপূর্বক ছন্দের নূতন এক ধারার প্রবর্তন করা রবীন্দ্রনাথের পক্ষে সম্ভব হইয়াছিল। প্রথমে লোকে ইহাকে কৃত্রিম বলিলেও, সেই কৃত্রিমই এখন স্বাভাবিক বলিয়া গণ্য হইয়াছে। কোন প্রতিভা-সম্পন্ন কবি পক্ষে অপর কোন পদ্ধতিতে মাত্রাবিচার করিয়া আর-এক প্রকার মাত্রাচ্ছন্দ প্রবর্তন করা সম্ভব হইতেও পারে।

প্রত্যবেশে আছে, ‘ব্যঞ্জনকাদিনাত্রকম্’। এই সূত্র অমুসরণ করিয়া স্তোত্রনাথ প্রস্তাব করেন যে, অন্ততঃ স্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দে হ্রস্ব অক্ষরকে দেড় মাত্রা বলিয়া হিসাব করা উচিত। অবশ্য এই হিসাব প্রচলিত ছন্দে, এমন কি স্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দেও সর্বত্র খাটে না। কিন্তু এই ইঙ্গিত গ্রহণ করিয়া কি নূতন একপ্রকারের ছন্দ প্রচলন করা যায় না? অন্ততঃ পাশাপাশি দুইটি হ্রস্ব অক্ষরযোগে তিন মাত্রার সমান হইবে, এই প্রথা খুব সহজেই চলিতে পারে বলিয়া মনে হয়। ইহাতে পয়ারজাতীয় বা তানপ্রধান ছন্দও চলিত মাত্রাচ্ছন্দের ব্যবধান কমিয়া আসিবে এবং বোধহয় ছন্দে সাধারণ উচ্চারণের অনুবর্তন করা সহজ হইবে।

এতদ্ভিন্ন আর-এক ভাবেও নূতন মাত্রাচ্ছন্দ সৃষ্টি করা সম্ভব হইতে পারে। সমস্ত স্বরান্ত অক্ষরকেই হ্রস্ব এবং কেবল ব্যঞ্জনাত্মক অক্ষরকে দীর্ঘ ধরিয়াও ছন্দো-রচনা চলিতে পারে। বাঙ্লায় ‘ঐ’ বা ‘ঔ’ স্বভাবতঃ দীর্ঘ উচ্চারিত হয় না, সুতরাং এ প্রথা সহজেই চলিতে পারে।

(৪) বর্তমান যুগে বাংলা কবিতায় লয়ের পরিবর্তন বড় একটা দেখা যায় না। আগাগোড়াই একটা কবিতা কোন একটা বিশেষ চণ্ডে লেখা হয়। এমন কি তানপ্রধান বা পয়ারজাতীয় ছন্দে ধনির সহিত মাত্রার সামঞ্জস্য রাখাও অল্প একটু অবহিত হওয়া আবশ্যক বলিয়া আজকাল এই জাতীয় ছন্দও একটু

অরুচিকর হইয়া উঠিতেছে। আধুনিক মাত্রাবৃত্তের বাধা হিসাবই লোকপ্রিয় হইয়া উঠিয়াছে। ছড়ার ছন্দে আগে যে একটু-আধটু লয়ের স্বাধীনতা ছিল, আজকাল তাহাও নাই। মোটের উপর, ছন্দে আজকাল শুদ্ধ লয়ের প্রাধান্যই চলিতেছে।

অবশ্য এই রীতি প্রবর্তিত হওয়ায় ছন্দের সৌম্য অনেকভাবে বৃদ্ধিপ্রাপ্ত হইয়াছে। অতিরিক্ত লয়পরিবর্তন যে ছন্দের মূলীভূত ঐক্যের বিরোধী, তাহাও নিঃসন্দেহ। তথাপি সঙ্গীতে যেমন জংলা বা মিশ্র রাগ-রাগিণীব একটা স্থান আছে, তদ্রূপ ছন্দেও বোধহয় মিশ্র লয়ের একটা স্থান হইতে পারে, এমন কি, এই লয়পরিবর্তন কাব্যের ব্যঞ্জনার পক্ষে বিশেষ সহায়তা করিতে পারে। মধুসূদন যেমন পয়ারের বিচ্ছেদঘতির স্থান পরিবর্তন করিয়া একটা সম্পূর্ণ নূতন সৃষ্টি করিয়া গিয়াছেন এবং ছন্দের ব্যঞ্জনশক্তি শতগুণ বদ্ধিত করিয়াছেন, লয়পরিবর্তনের দ্বারা অম্লরূপ একটা বিপ্লব ছন্দে আনা সম্ভব হইতে পারে। পূর্বে কবির গান ও পাঁচালীর রচয়িতারা এইরূপ লয়পরিবর্তন কখনও কখনও করিতেন। তাহাতে অনেক সময়ে ছন্দের হানি হইলেও, মাঝে মাঝে চমৎকার ব্যঞ্জনা ও ছন্দের সৌন্দর্য্যও দেখা যাইত। রবীন্দ্রনাথ শেষের দিকে দুই-একটি ছোট কবিতায় লয়পরিবর্তন করিয়াছেন। আজকাল শ্রীযুক্ত বুদ্ধদেব বসু কখনও কখনও এইরূপ লয়পরিবর্তন করেন। তবে ঠিক মিশ্র-লয়ের ছন্দ পর্য্যন্ত কেহ অগ্রসর হন নাই। বলা বাহুল্য, বিশেষ বিবেচনা-সহকারে এই লয়পরিবর্তন না করিলে সফল হইবে না।

(৫) আরবী ও ফারসী ছন্দের অম্লরূপে বাংলায় ছন্দ রচনা করার প্রয়াস কেহ কেহ করিয়াছেন। কিন্তু কৃতকার্য্য কেহ হইয়াছেন বলিয়া মনে হয় না। আধুনিক মাত্রাবৃত্ত ছন্দের সাহায্যেই সেই অম্লরূপ করার চেষ্টা হইয়াছিল, কিন্তু আরবী ও ফারসী ছন্দের গতি ও বিভাগের সহিত বাংলা মাত্রাবৃত্তের সঙ্গতি রাখা প্রায় অসম্ভব। তন্ত্ৰি উচ্চারণ ও মাত্রার দিক্ দিয়া বাংলার এক একটি অক্ষরধ্বনির সহিত আরবী ফারসী অক্ষরধ্বনির সঙ্গতি নাই। আরবী, ফারসী বা উর্দু ছন্দ বাংলায় প্রচলিত করিতে হইলে, বাংলা ছন্দের মাত্রাপদ্ধতি ও গতির একটা আমূল সংস্কার আবশ্যক। ইহা কত দূর সম্ভব, তাহা পরীক্ষার যোগ্য। উর্দু উচ্চারণ বাংলায় একেবারে অপরিচিত নহে; বহু উর্দু শব্দ বাংলায় চলিয়া আসিতেছে। বাংলায় অনেক পরিবারে উর্দুর ব্যবহার আছে। স্তব্ধব্যাং চেষ্টা করিলে হয়ত উর্দুর উচ্চারণ ও ছন্দ চলিতে পারে। হিন্দী ও হিন্দুস্থানী শব্দ অবলম্বনে যদি উর্দুর ছন্দ চলিতে পারে, তবে বাংলা

শব্দ অবলম্বনেও হয়ত উর্দ্ধ বা ফারসীর বিশিষ্ট ছন্দের রচনা সম্ভব। তবে উচ্ছিন্ন বর্তমান পদ্ধতির, এমন কি উচ্চারণধারারও একটা বিশেষ পরিবর্তন আবশ্যক।

(৬) বাংলার মধুসূদন যে অমিত্রাক্ষর ছন্দ প্রবর্তন করিয়াছেন, তাহার আদর্শ মিল্টনের Blank Verse. ইহার বৈশিষ্ট্য run-on lines-এর ব্যবহারে। কিন্তু অমিত্রাক্ষর ছন্দ অজ্ঞভাবেও রচিত হইতে পারে। সংস্কৃতে যে অমিত্রাক্ষর ছন্দ আছে, বাংলায় তাহার বিশেষ কোন অনুকরণ হয় নাই। সম্ভব কি-না তাহা পরীক্ষার যোগ্য। নবীনচন্দ্র দাস কালিদাসের রঘুবংশের অনুবাদে যে অমিত্রাক্ষর ব্যবহার করিয়াছেন, তাহাতে run-on lines নাই। বৃত্তসংহারের কয়েকটি সর্গেও এইরূপ অমিত্রাক্ষর আছে। বোধহয় এই ধরণের অমিত্রাক্ষরের অধিকতর প্রচলন সম্ভব। ইহাতে মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের ত্রীণ গতি থাকিবে না, কিন্তু একটা স্থির, গভীর মহিমা থাকিবে।

(৭) বাংলার মিত্রাক্ষর ও অনুপ্রাসের প্রাধান্য খুব বেশী। কিন্তু assonance বা মিত্রাক্ষরের আভাসমাত্র দিয়া ছন্দের স্তবক গাঁথা যায় কি না, সে বিষয়ে বাংলার রীতিমত পরীক্ষা হওয়া প্রয়োজন। হয়ত চেষ্টা করিলে ইহাতে ছন্দের একটা নূতন পথ খুলিয়া যাইতে পারে।

(৮) গজ-কবিতা বাংলায় রচিত হইতেছে বটে, কিন্তু গজের বাক্যাংশ-গুলিকে পজের ছাঁচে Whitman যেভাবে গ্রথিত করিতেন, তাহা কেহ করিতেছেন কি-না সন্দেহ। রবীন্দ্রনাথের ‘লিপিকা’য় পজের ছাঁচে গজ লেখার যে পরিকল্পনা আছে, তাহারও বিশেষ প্রয়োগ দেখা যায় না।

আবাব পজের পর্ক লইয়া গজের মত স্বেচ্ছায় গ্রথিত করা যাইতে পারে। ইহাই হইবে যথার্থ free verse বা মুক্ত ছন্দ। গিরিশ ঘোষ ইহার পথ প্রদর্শন করিয়াছিলেন, পরে রবীন্দ্রনাথও free verse লিখিয়াছেন, কিন্তু সে পথে আর উল্লেখযোগ্য কোন প্রগতি অতঃপর হয় নাই।

(৯) চরণের গঠনেও কিছু কিছু নূতন ধারার প্রবর্তন করা সম্ভব। সাধারণতঃ বাংলা ছন্দের এক একটি চরণে প্রত্যেকটি পর্কই পরস্পর সমান হয়; কেবল চরণের অন্ত্য পর্কটি প্রায়শঃ ভ্রম হইয়া থাকে। সময়মাত্রিক পর্কের ব্যবহারে একপ্রকার ছন্দঃসৌন্দর্যের সৃষ্টি হয়, কিন্তু বিষমমাত্রিক পর্কের ব্যবহারের দ্বারা অত্র এক প্রকার বিচিত্র সৌন্দর্য সৃষ্টি হইতে পারে না কি? রবীন্দ্রনাথের ‘শিবাজী’, ‘বর্ষশেষ’ প্রভৃতি কবিতা বিষমমাত্রিক ত্রিপদীতে রচিত

হওয়াতে অপরূপ ব্যঞ্জনশক্তিতে মহিমাযিত হইয়াছে। এই আদর্শে অগ্রাগ্র ছাঁচের বিষমপর্কিক চরণ রচিত হইতে পারে এবং এইভাবে ছন্দে একটা নূতন ধারা আসিতে পারে।

(১০) বাংলায় নানা ছাঁচের স্তবক প্রচলিত আছে। কিন্তু বিশিষ্ট ভাবের প্রতীক হিসাবে কোন একটা বিশেষ স্তবকের প্রচলন হয় নাই। Ottava Rima, Ballad Stanza, Spenserian Stanza প্রভৃতি সুবিখ্যাত স্তবকের অমুরূপ কিছু প্রচলন আমাদের কাব্যে নাই। তবে শ্রীযুক্ত প্রমথনাথ বিশী এ বিষয়ে পথ প্রদর্শন করিয়াছেন। Sonnet অবশ্য চলিতেছে। কিন্তু limerick প্রভৃতির প্রচলন নাই কেন? প্রমথ চৌধুরীর দৃষ্টান্ত সত্ত্বেও tiolet প্রভৃতিতে কেহ ত হাত পাকাইতেছেন না। Ballade, Rondau প্রভৃতি অনেক সুবিখ্যাত বিদেশী স্তবকের অমুরূপ বাংলায় বেশ সম্ভব। তাহাজে বাংলা ছন্দঃসরস্বতীর মৌন্দর্য্য আরও উজ্জল হইবে।
